G. Pauli

Venedig



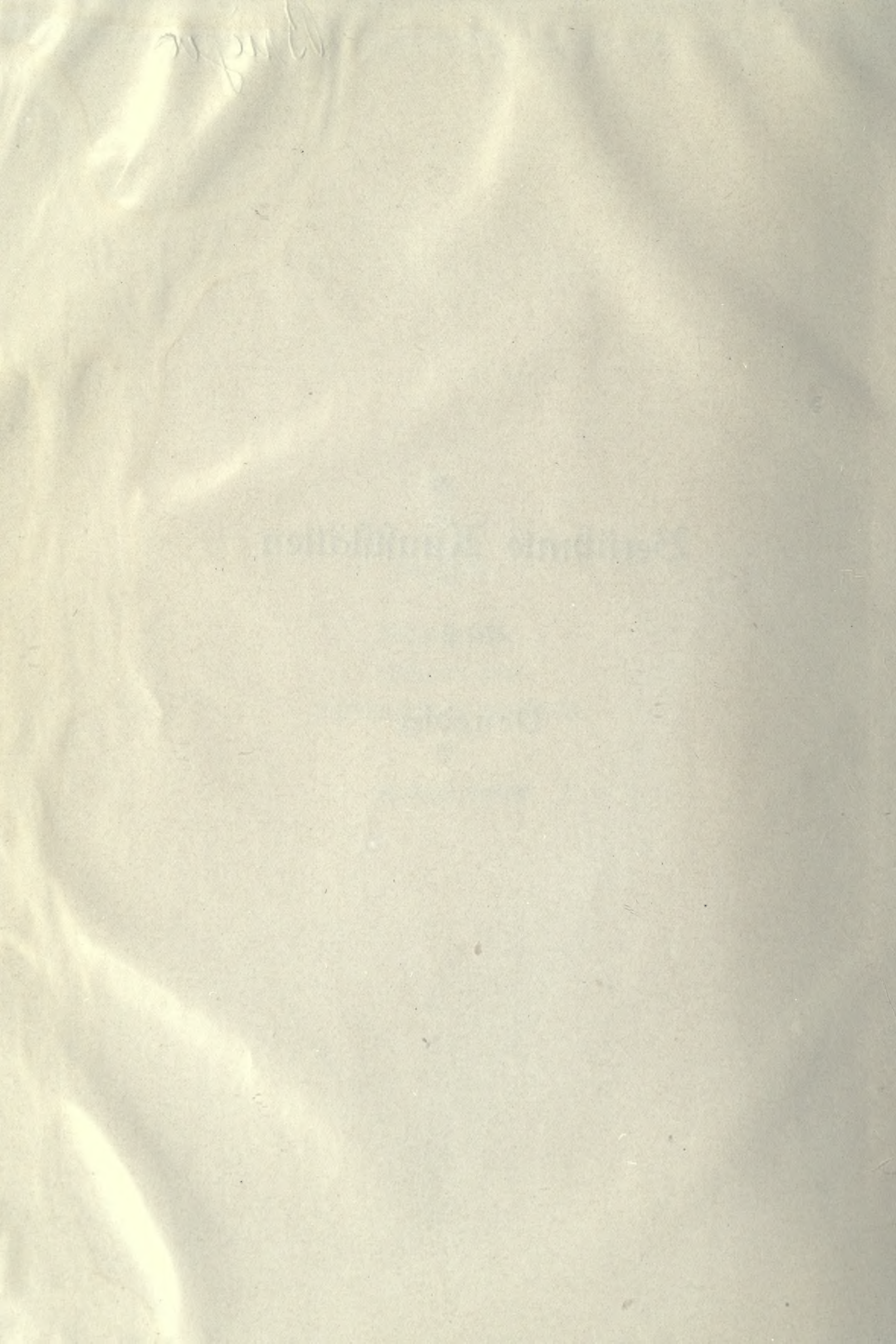
Mit 138 Abbildungen

Vierte Auflage

Berühmte Kunststätten

Nr. 2

Venedig



Venedig

von

Gustav Pauli

Vierte Auflage

Mit 138 Abbildungen



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig
1913



Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

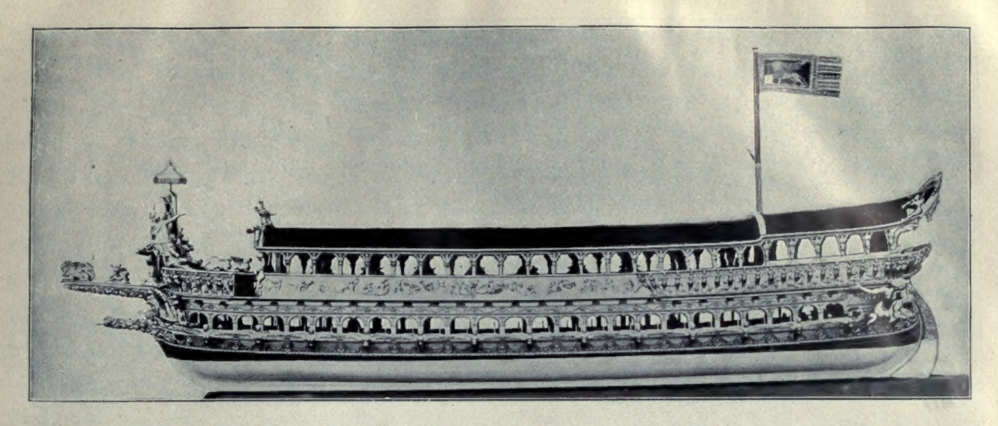
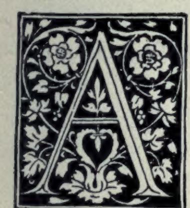


Abb. 1. Der letzte Bucentoro (1728 erbaut) nach dem Modell im Arsenal



us der Einrichtung eines Hauses schließt man mit Recht auf den Charakter seiner Bewohner. Dasselbe gilt auch von dem Wohnsitz einer großen Menschengemeinde, von einer Stadt, und namentlich von einer italienischen Stadt. Schon früher haben sich die Städte Italiens, begünstigt durch die wirtschaftliche Entwickelung ihres Landes, zu Kulturzentren im höchsten Sinne entwickelt. Sie stehen sich gegenüber als mächtige, in sich geschlossene Individuen, jede von der anderen durch tausend Eigentümlichkeiten der Sitte und Sprache getrennt. Keine aber von ihnen ist so einheitlichen Charakters wie Venedig. Denn hier hat kein Altertum Spuren hinterlassen, die das Gebilde späterer Jahrhunderte irgendwie beeinflußt hätten, hier hat es verhältnismäßig auch wenig Kämpfe gegeben auf dem Gebiete der inneren Politik oder gar des Wirtschaftslebens. Vielmehr wurde diese Stadt, die in hohem Maße die Kraft besaß, sich zum Staate zu erweitern, während der ganzen Dauer ihres Lebens von den gleichen Interessen beherrscht. Mit einer beispiellosen Stetigkeit konnten diese Interessen sich entwickeln und ausleben, da Venedig durch seine Lage als ein sicheres Asyl erschien. Im Westen durch die adriatischen Sümpfe beschirmt, hatte es im Osten das offene Meer, auf dem nur eine Seemacht ihm gefährlich werden konnte. Im ganzen Mittelalter aber und bis tief in die neue Zeit hinein gab es in den Gewässern des Mittelmeeres keine Rivalen, die auf die Dauer den Venezianern überlegen gewesen wären. Es wurde daher möglich, daß der Boden ihrer Stadt von ihrer Gründung bis zu ihrem Fall von keines Feindes Fuß betreten wurde. Schwerlich dürfte man ein anderes Beispiel finden, wo man so deutlich wie in Venedig den Einfluß der Politik und des wirtschaftlichen Lebens auf die Kultur und die Künste wahrnehmen könnte.



Abb. 2. Die Piazzetta mit ihren Bauten (Münze, Bibliothek, Glockenturm, Dogenpalast) von der Giudecca aus

Die Geschichte



n den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung waren die Inselchen, die von Aquileja bis zur Mündung des Po die Küste umsäumen, von einer spärlichen Bevölkerung von Fischern und Seefahrern bewohnt. Diese erfuhr in den Zeiten der Völkerwanderung einen erheblichen Zuzug, indem viele angesehene Bürger aus Aquileja, Altinum und Padua hierher flüchteten vor den hunnischen Mordbrennern und späterhin im fünften und sechsten Jahrhundert vor den Goten und Langobarden. Während auf dem Festlande die Greuel des Krieges wüteten und die alte italienische Bevölkerung teils ausgerottet wurde, teils sich mit den Fremden vermischte, regenerierten sich in aller Stille in dem Asyl der Sumpfinseln die alten und neuen italienischen Elemente zu einem frischen, tatkräftigen Volksstamm. Schon um die Mitte des sechsten Jahrhunderts waren die Insulaner als kühne Seefahrer, fleißige und wohlhabende Kaufleute und Fischer allgemein bekannt. Das erfahren wir aus der besten Quelle, von Cassiodor, dem Geschichtschreiber der Ostgoten. Mit der Zeit schlossen sich die Inseln, die anfänglich unter der Regierung von Tribunen jede für sich eine Sonderexistenz geführt hatten, enger zusammen und wählten am Ende des siebenten Jahrhunderts ein gemeinsames Oberhaupt mit dem Titel eines Herzogs, eines Doxe, wie die Insulaner in ihrem weichen Dialekte sagten. Zunächst residierte der neue Wahlfürst in Heraclea, später nach einer vorübergehenden Verfassungsänderung in Malamocco und endlich seit 814 auf einer der kleinsten, aber geschütztesten der Inseln, auf Rivo Alto. Von jenem Datum an kann man die Jahre des gegenwärtigen Venedig zählen. Ein paar nahegelegene

Inseln wurden der neuen Residenz bald, durch Brücken verbunden, als Stadtteile angegliedert, ein stattlicher Regierungspalast erhob sich, und als 827 eine venezianische Flotte aus Alexandrien in Ägypten den Leib des heiligen Marcus heimgebracht hatte, da war in den Augen der frommen Zeitgenossen Rialto-Venedig die höchste Weihe zu teil geworden. Die Stadt hatte nun einen Schutzpatron, der in ihr zu Hause war. Seine Gebeine haben allerdings Wunderkräfte besessen, wenn auch nicht ganz in dem Sinne der mittelalterlichen Christen. Indem die Anschauungsweise des Volkes die Sache des heiligen Marcus mit der Sache der Republik verschmolz, wurde der Patriotismus zum Glaubensartikel. Das Banner der Republik war das des Heiligen; wer es beschimpfte, beleidigte zugleich den Apostel.

Die Lage Venedigs war nicht nur im physischen Sinne günstig, sondern mindestens ebenso sehr im politischen. An der Grenze zwischen Byzanz und Italien zwischen Slawen, Griechen und Romanen angesessen, waren die Venezianer die berufenen Vermittler zwischen dem Orient und dem Abendlande. In der Tat haben sie diese Rolle mit den denkbar besten Vorteilen für ihren Handel und ihre politische Machtstellung durchgeführt. Ihre Abhängigkeit von Byzanz war nie sehr streng genommen worden und bald erinnerte nur noch ein griechischer Hoftitel des Dogen daran, den zuletzt Ordelafo Falieri am Anfang des zwölften Jahrhunderts führte. Nur in dem Sinne hielten die Venezianer auf ein leidliches Einvernehmen mit Ostrom, daß sie sich im ganzen Umfange des Reiches Verkehrs- und Handelsfreiheit sicherten. Dasselbe wußten sie vom italienischen Reiche der deutschen Kaiser zu erlangen und schon um die Wende des ersten Jahrtausends galt Venedig als blühender Handelsstaat, als reicher denn alle seine Nachbargebiete. Der Doge Pietro Orseolo II., der Freund des jungen deutschen Kaisers Otto III., errichtete entlang der italienischen Küste Handelsfaktoreien und Hafenplätze. Die romanischen Seestädte Dalmatiens von Zara bis Ragusa huldigten ihm. Er konnte sich als Herrn der Adria fühlen und gab diesem Gefühl in einer stolzen und schönen Feier symbolischen Ausdruck. Er und nach ihm die späteren Dogen fuhren alljährlich am Himmelfahrtstage in einem prachtvoll geschmückten Schiffe (dem Bucentoro) (Abb. 1) aufs Meer hinaus und feierten ihre Vermählung mit der Adria, indem sie einen goldenen Ring in ihre Fluten warfen. Freilich war die dalmatinische Herrschaft damals noch lange nicht gesichert, auch nicht, nachdem der byzantinische Kaiser im Jahre 1074 Istrien und Dalmatien förmlich dem Dogen abgetreten hatte. Die Venezianer hatten hier vielmehr beständig mit der Rivalität der Ungarn zu kämpfen und erst nach den Kreuzzügen blieben sie im unbestrittenen Besitz der adriatischen Ostküste.

Nichts ist für den Charakter der venezianischen Herrschaft bezeichnender als ihr Verhältnis zu den Kreuzzügen. Venedig ging damals mit den abendländischen Mächten um wie ein durchtriebener Finanzier, der ein unpraktisches Unternehmen nur darum unterstützt, um alle Beteiligten mit Anstand gehörig auszubeuteln. Auf seiner Seite herrschte durchgehends die kühlste Berechnung und keine Spur von jenem heiligen, obzwar blinden Eifer, der den Kreuzfahrern Frankreichs und Deutschlands unendlich viel Geld und Blut gekostet hat. Kaum war das neugebackene Königreich Jerusalem eingerichtet, so kamen die Venezianer mit Handels-

verträgen, um sich hier weitere Absatzgebiete zu sichern. Jede Hilfeleistung bei den oft bedrängten, jerusalemitischen Königen oder den Kreuzfahrern ließen sie sich beträchtlich honorieren — mit dem größten Erfolg bei dem sogenannten vierten Kreuzzug, dessen intellektuelle Leitung sie mit unvergleichlichem Geschick durchführten. Ihr damaliger Doge, der neunzigjährige Enrico Dandolo, war der Typus des unerbittlich harten Gläubigers, aber auch des alles erwägenden praktischen Staatsmanns. Nach der Gründung des lateinischen Kaisertums fügte er seinem Titel den eines dominator quartae partis et dimidiae totius imperii Romaniae bei. Der klangvolle Ehrenname sagte eher zu wenig als zu viel, denn außer der Ostküste der Adria gerieten jetzt teils durch den Friedensvertrag, teils durch besondere Abmachungen die wertvollsten griechischen Küstenländereien und Inseln (z. B. Kreta) in venezianischen Besitz.

Ebensowenig wie für die Kreuzzüge muß man Venedig irgend ein ideales, etwa patriotisches Motiv unterlegen für die Unterstützung der lombardischen Städte in ihrem Kampf gegen Kaiser Friedrich Barbarossa. Lediglich die Interessen ihrer Wirtschaftspolitik veranlaßten die Venezianer, einem Übergewicht der Kaisermacht in dem benachbarten Italien entgegenzuwirken. Und auch hier feierte ihre ruhig berechnende Staatskunst einen glänzenden Triumph, indem unter ihren Auspizien Kaiser und Papst 1177 das berühmte Konkordat schlossen. In erhöhtem Maße wendeten die Venezianer ihre Aufmerksamkeit den italienischen Verhältnissen zu, nachdem sie ihre orientalische Handelspolitik zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu einem gewissen Abschluß gebracht hatten. Ihr Absehen war namentlich darauf gerichtet, den höchst bedeutenden Viktualienhandel an der adriatischen Westküste an sich zu ziehen, dessen Hauptplätze Ancona und Ferrara waren.

In wiederholten Kriegen glückte ihnen dies vollkommen. Nacheinander wurde sowohl den Anconaten wie den Ferraresen jeder selbständige Handel entzogen und die Schiffahrt auf dem Po wie auf der Etsch in strenge Kontrolle genommen. Besonders bewundernswert ist das Geschick, mit dem die Venezianer 1240 die disparatesten Elemente, den Markgrafen Este, Mailand, Mantua, Brescia, Bologna, Piacenza und den Papst zusammenbrachten zu einer Art von heiligem Kriege, angeblich um Ferrara der Kirche zu unterwerfen, während den einzigen vernünftigen Vorteil schließlich doch nur die venezianische Handelspolitik davontrug. Rechnet man hinzu, daß auch König Manfred für sein unteritalienisches Reich den Venezianern die wichtigsten kommerziellen Zugeständnisse machte, so ergibt es sich, daß am Schluß des dreizehnten Jahrhunderts das adriatische Meer allerdings als eine venezianische Domäne gelten konnte. Venedig hatte es damals schon so weit gebracht, daß es der Mittelpunkt eines universalen Handels war, der den größten Teil der damaligen Kulturwelt umspannte. Im Osten reichten seine regelmäßigen Beziehungen bis zum asowischen Meer und bis nach Persien, im Süden bis zu den afrikanischen Küsten, im Norden bis zu den Gebieten der Ostsee. Seine Handelsobjekte waren die wichtigsten und wertvollsten. Venedig war der bedeutendste Getreidemarkt Italiens und produzierte selbst (in Chioggia) das meiste und beste Salz. Allerdings hatte es im Laufe dieser ruhmreichen Entwickelung beständig die Kämpfe mit zahlreichen Konkurrenten zu bestehen, von denen die gefährlichsten die



Abb. 3. Der Canale grande mit der Rialtobrücke

Genuesen waren, deren Interessen sich mit denen der Venezianer in ihrem wertvollsten Handelsgebiete, im Orient, beständig kreuzten. Allein auch hier war man nach heißen Kämpfen gerade am Ende des dreizehnten Jahrhunderts zu einer friedlichen Auseinandersetzung gelangt.

Die großen Erfolge Venedigs waren nicht zum mindesten dem Umstand zuzuschreiben, daß auch seine innere Entwickelung sich — zwar keineswegs ohne Kämpfe — aber doch im ganzen genommen stetig im Dienste seiner wirtschaftlichen Interessen vollzogen hatte. Ein Wahlfürstentum endet auf die Dauer immer mit Erblichkeit oder mit gänzlicher Schwächung der Monarchie. In Venedig gingen die Dinge den letzteren Weg. Von jeher hatte das venezianische Herzogtum einen demokratischen Beigeschmack gehabt. Am Ende des neunten Jahrhunderts beschloß über die wichtigsten Staatsangelegenheiten ein publicum placitum, in dem unter der Leitung des Dogen die höhere Geistlichkeit, die Vornehmen und das Volk vereinigt waren. Von diesen Elementen wurden allmählich die Vertreter des Volkes und — gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts — auch die Geistlichen ausgeschieden, so daß die Staatsgewalt bei dem Dogen und den Vornehmen blieb. Der maßgebende Einfluß war damals schon längst der Aristokratie gesichert, indessen hatte es eine Zeit gegeben, wo es zweifelhaft schien, ob die Dogen nicht doch die entscheidende Macht und die Erblichkeit ihrer Würde sich hätten erringen können. Es gibt zu denken, wenn im Laufe eines Jahrhunderts zehn Männer aus dem Hause Partecipazio die Dogenmütze trugen, wenn es üblich wurde, daß der Doge seinen ältesten Sohn zum Mitregenten annahm, während er seinen Verwandten die

wichtigsten Bischofsitze und Grafenstellen in den Provinzen übertragen durfte. Diesen Ansprüchen machte schließlich ein Doge selbst ein Ende, Domenico Flabianico, indem er im Jahre 1032 ein Gesetz erließ, nach dem die Annahme von Mitregenten fürderhin verboten war und die Dogenwahl dem ganzen Volke zurückgegeben wurde. Hundert Jahre später wurde der von einem Wahlmännerkolleg erwählte Doge dem Volke nur noch zur Akklamation vorgestellt. Und auch diese letzte Rücksicht ließ man schließlich im fünfzehnten Jahrhundert fallen. Die Aristokratie, die sich somit der Dogenwahl bemächtigt hatte, benahm fortan dem Fürsten im Laufe der Zeit jede Möglichkeit zu einem eigenmächtigen Handeln auch in den geringfügigsten Dingen.*) Schon am Ende des zwölften Jahrhunderts teilte der Doge die Regierungsgewalt mit zwei aristokratischen Körperschaften, einer größeren und einer kleineren, aus denen später der große Rat und der Senat erwuchsen, die Rechtsprechung nahm in höchster Instanz die Behörde der Quarantia wahr. Die Verwaltung des reichen Kirchengutes von San Marco wurde 1207 sechs Prokuratoren übertragen, einer Behörde, die, später beträchtlich vermehrt und in ihren Befugnissen erweitert, die vornehmste in der Republik nächst dem Dogen wurde. Immer zahlreicher wurden die, meist durch Wahlmänner erneuerten, Körperschaften, die sich in die Regierung teilten. Der leitende Gedanke bei der ganzen verfassungsgeschichtlichen Entwickelung war ein kluges Mißtrauen, das Bestreben, immer eine Behörde durch die andere zu kontrollieren. Was dadurch die Verwaltung an Einfachheit verlor, gewann sie durch eine umfassende politische Schulung der ganzen herrschenden Kaste. Die besonnene Staatsklugheit der Nobili war ohne Beispiel im damaligen Europa. Durch keinerlei Idealismus erhitzt, übertrugen sie die kühle Art, zu berechnen und zu disponieren, aus ihren Geschäftskontoren in den Regierungspalast. — Wenn man nach den Gründen dieser sich stetig befestigenden Adelsherrschaft forscht, so findet man deren vornehmlich zwei. Zunächst hatte ein Teil des Adels als Nachkomme der früher regierenden Tribunen einen Anspruch auf Teilnahme am Regimente ererbt. Den gleichen Anspruch erwarben sich sodann andere dadurch, daß sie dem Staate in seinen oft schweren finanziellen Bedrängnissen große Vorschüsse leisteten. Es war nur begreiflich und namentlich kaufmännischer Anschauungsweise entsprechend, wenn man diesen Staatsgläubigern eine Mitwirkung an der Verwaltung einräumte, an der sie durch ihre Kapitalien interessiert waren.

Mit großer Klugheit wußte die venezianische Aristokratie ihr Verhältnis zu den beiden andern Ständen einzurichten, die sie von jeder Mitwirkung an der Verwaltung des Staates ausgeschlossen hatte, zu den Geistlichen und den Bürgern. Wenn die Republik in keinem ihrer Ämter einen Priester duldete, so erwies sie dafür in Kultussachen der Kirche und ihren Dienern alle erdenkliche Ehre. Für den Erwerb von Reliquien war man zu den größten Aufwendungen bereit, die Häufigkeit und Pracht der venezianischen Prozessionen war unvergleichlich und auch den rein politischen Erinnerungsfeiern gab man mehr als anderswo einen religiösen Charakter. Dabei war es, rein äußerlich betrachtet, ungemein charakteristisch, daß

*) Den bequemsten Anlaß zu Beschränkungen seiner Macht boten die sogenannten Promissionen dar, die umfangreichen Eide auf die Verfassung, die seit Enrico Dandolo (1192) jeder neue Doge vor der Übernahme seiner Würde zu leisten hatte.

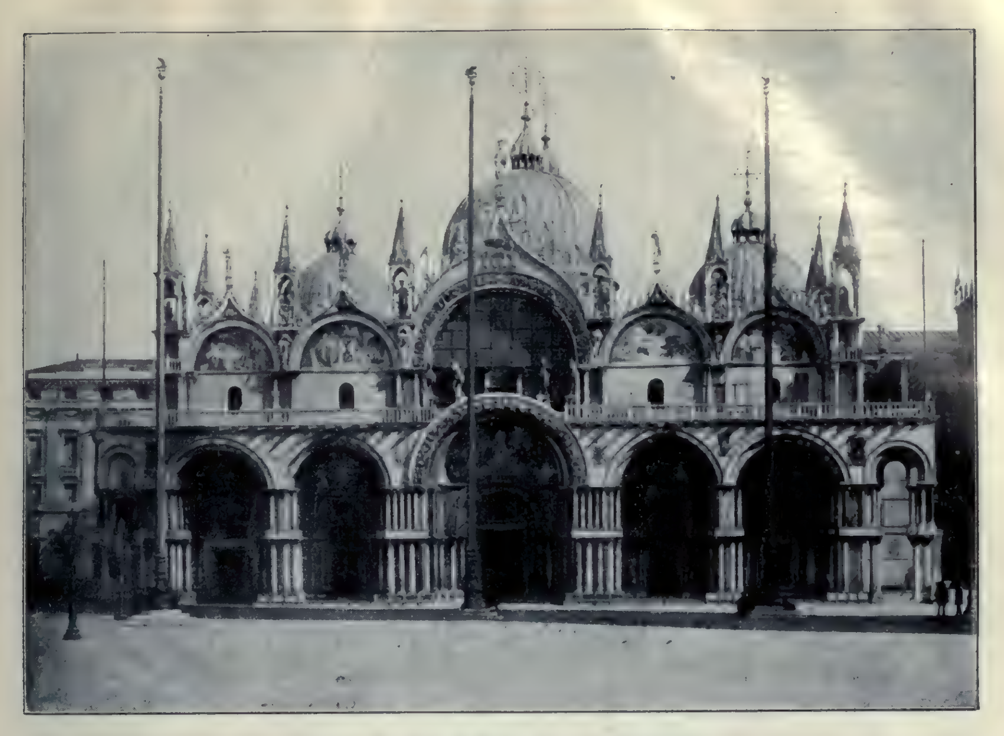


Abb. 4. Die Fassade der Markuskirche

die Patriarchalkirche (S. Pietro di Castello) bescheiden ausgestattet am entlegensten Ende der Stadt lag, während man die Schloßkirche des Dogenpalastes zu einem der prachtvollsten Tempelbauten der Welt erhob. — Den Bürgerstand nahm die Aristokratie in einen wohlwollenden Schutz; die Interessen der Gewerbetreibenden konnten nirgends besser gepflegt werden. Während man einerseits planmäßig durch ein ausgebildetes Zunftwesen innerhalb der Bürgerschaft den Kastengeist beförderte, von dem die ganze Ordnung der Republik durchdrungen war, war man andererseits in gewissem Sinne liberal. Juden und Ausländer konnten das Bürgerrecht erwerben und bald wurde Venedig für die politischen Flüchtlinge der Nachbarländer ein Asyl ähnlich wie in neuerer Zeit England oder die Schweiz — nur in die venezianischen Regierungsangelegenheiten durfte sich keiner mischen. Die politischen Ambitionen der Bürgerschaft fertigte man damit ab, daß man ihr ein paar Ämter ein für allemal einräumte, deren wichtigstes der angesehene Posten des Großkanzlers war.

War die Entwickelung der venezianischen Aristokratie bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts im ganzen genommen eine gesunde gewesen, so verstieg man sich nunmehr zu einer Maßregel, die sich in der Folgezeit als verhängnisvoll erwies. Das war die sogenannte Schließung des großen Rates, die auf Vorschlag des Dogen Gradenigo im Jahre 1297 zum Gesetz erhoben wurde. Man bezeichnete diejenigen Nobili, die seit vier Jahren dem großen Rate angehörten, und ließ durch Wahlmänner ihre Zahl aus der Menge des übrigen Adels ergänzen. Nur die Angehörigen der hiermit vertretenen Familien sollten künftig als herrschende Kaste, als ratsfähig anerkannt gelten. Wenn auch späterhin manchmal von dieser Bestimmung

abgewichen wurde, so war doch damit prinzipiell die Erstarrung des venezianischen Adels in seinem Bestande ausgesprochen und dieser selbst allen Gefahren der Verminderung durch Aussterben und der Degeneration durch Inzucht preisgegeben. Bis diese Gefahren sich drohend zeigten, hat es allerdings noch Jahrhunderte gedauert. Zunächst erschien die Aristokratie neu gekräftigt. Unausbleibliche revolutionäre Regungen mißvergnügter Adelsfamilien und vornehmer Bürger wurden energisch unterdrückt. Der Rat der Zehn (seit 1315), ein mit immer weiteren Kompetenzen ausgerüsteter oberster Gerichtshof, hütete mit eiserner Strenge die innere Ruhe. Und selbst als einmal noch die beiden unterdrückten Glieder des venezianischen Staates, der Doge und das gemeine Volk, vereint sich auflehnten, konnten sie nicht das geringste erreichen. Marino Falieris Haupt fiel 1355 zwischen den Säulen der Piazzetta, seine Parteigänger im Volke wurden gehängt. Hundert Jahre später erduldete eine so stolze Herrschernatur wie der Doge Francesco Foscari ohne Murren alle seelischen Qualen und Erniedrigungen, welche die siegreiche Adelspartei der Loredan über ihn ergehen ließ. Ja, er ermahnte noch den einzigen letzten Sohn, der ihm geblieben war, zum Gehorsam, als er ihn eingekerkert und gemartert dahinsiechen sah. Der venezianische Adel war stark geworden, nicht nur als herrschender Stand, sondern auch als das wichtigste Glied im Wirtschaftsleben des Staates. Noch lagen der Großhandel und die Schiffahrt in seinen Händen. Und die Nobili waren zugleich die Männer, um beides zu schützen durch weisen Ratschluß und ebensowohl auch mit dem Schwert in der Hand an der Spitze ihrer Flotten und Heerhaufen.

Man hat Venedig seine Politik der italienischen Eroberungen oft zum Vorwurf gemacht. Denn freilich ist der Groll der geschädigten und neidischen Nachbarstaaten für die Republik schließlich verhängnisvoll geworden. Dennoch aber muß man anerkennen, daß den Venezianern kaum etwas anderes übrig blieb, als die Gründung einer italienischen Territorialmacht. Ihre wirtschaftlichen Interessen verlangten es. In den benachbarten Gebieten Oberitaliens hatten sich zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Herrschaften gebildet, die, durchgehends illegitimen Ursprungs, sich nur durch die rücksichtslosesten Mittel einer brutal egoistischen Staatskunst behaupten konnten. Die Freiheiten des Verkehrs und Handels, namentlich des Salzhandels, auf denen der venezianische Wohlstand beruhte, waren beständig bedroht, wenn Venedig hier nicht Gewalt gegen Gewalt setzte. Es mußte innerhalb seiner Interessensphäre eine Landeshoheit besitzen, um in dem allgemeinen Kampf um die Macht ein Wort mitreden zu können, denn ein friedliches Politisieren im modernen Sinne half hier nichts. Zum Unterschiede von ihren Nachbarn haben die Venezianer wenigstens nie um dynastische Interessen oder aus eitler Vergrößerungssucht gekämpft. In alle Streitigkeiten brachten sie jenes Übergewicht mit, das eine stetige Staatsleitung und Reichtum gewähren. Mit ihrem Gelde konnten sie in diesen Zeiten, wo der Krieg ein Gewerbe war, die besten Truppen und die besten Feldherren bezahlen.

Den ersten Anlaß zur Einmischung in die italienischen Verhältnisse gaben ihnen die Herren della Scala, indem sie in ihrem ausgedehnten oberitalienischen Staate die Poschiffahrt sperrten und den venezianischen Handel mit Zöllen beschwerten.

Wie später gewöhnlich in solchen Fällen fanden die Venezianer in den benachbarten Herrschern Verbündete, die Scala wurden 1338 geschlagen und das Gebiet von Treviso kam an Venedig. Die wertvollsten Alliierten der Republik in diesem Handel waren die Carrara, die Herren von Padua, gewesen und die Visconti, die Mailand zum Mittelpunkt einer ansehnlichen Hausmacht erhoben hatten. Mit ihnen gerieten die Venezianer in der Folgezeit aus denselben Gründen wie weiland mit den Scala in wiederholte Kämpfe.

Die Visconti behaupteten ihre Machtstellung der Republik gegenüber ungeschmälert, die Carrara dagegen ereilte in seiner ganzen Schwere das Schicksal des Schwächeren, der sich zwischen zwei starke Widersacher gesetzt hat. Ihr Gebiet fiel als Beute Mailand und Venedig zu und der letzte Herrscher ihres Hauses, der alte Francesco Carrara, wurde 1406 mit seinem Sohne in den Kerkern des Dogenpalastes hingerichtet. Allerdings hatte in den vorhergehenden wechselvollen Kämpfen die Republik ihre Kräfte aufs äußerste angespannt. Sie hatte als Bundesgenossen der Carrara auch die Ungarn und den Herzog Albrecht III. von Österreich bekämpfen müssen. Die größte Gefahr aber drohte eine Zeitlang von den alten Erbfeinden, den Genuesen, welche die territorialen Fehden der Republik benützten, um einen entscheidenden Schlag gegen ihre Seemacht zu versuchen. Als es dem genuesischen Admiral Pietro Doria gelungen war, sich mit einer ansehnlichen Flotte 1380 in Chioggia festzusetzen, schien es einen Augenblick um Venedig geschehen zu sein. Da beschloß die Signoria in der höchsten Not, den wegen unverschuldeter Mißerfolge gefangen gesetzten Admiral Vittore Pisano wieder an die Spitze ihrer Marine zu stellen, und als gleichzeitig ein venezianisches Geschwader aus dem Orient zurückkehrte, gelang es nach langer Einschließung, die genuesische Streitmacht zur Kapitulation zu zwingen. Seitdem hat Venedig die Rivalität der Schwesterrepublik nicht mehr zu fürchten gehabt. Es war als die erste Seemacht und Kolonialmacht seiner Zeit anerkannt und es schickte sich nunmehr an, auch die erste Territorialmacht Italiens zu werden. Die Vernichtung der carraresischen Herrschaft hatte ihm den Besitz von Padua, Vicenza, Verona, Bassano und Feltre gebracht. Bald darauf gewann die Republik in einem erfolgreichen Kriege gegen die ungarischen Heere König Sigismunds und den Patriarchen von Aquileja das ganze Friaul und damit den Zugang zu den Handelsstraßen nach Deutschland. Um dieselbe Zeit wurde auch Dalmatien, in dem die Ungarn sich sechzig Jahre festgesetzt hatten, definitiv zurückerobert. Die wertvollsten Küstenländer des adriatischen Meeres gehörten damit der Republik.

Der Doge Tommaso Mocenigo, der 1423 die Augen schloß, hinterließ seinen Staat in glänzendem Wohlstand. Venedig zählte damals 190000 Einwohner, sein Gebiet umfaßte zweitausend Quadratmeilen und den Wert seines Handelsumsatzes schätzte man auf zehn Millionen Dukaten. Es schien eine Zeit ruhiger Blüte für den Staat von San Marco anbrechen zu sollen, aber das Schicksal gab ihm eben jetzt einen Fürsten, der durch seinen Charakter verhängnisvoll wurde. Francesco Foscari war unzweifelhaft einer der bedeutendsten Männer, die den corno ducale getragen haben, und zugleich der letzte, der einen mächtigen Einfluß auf die gesamte Staatspolitik ausgeübt hat, allein ihm fehlte jene kalte Besonnenheit, durch die

Venedig groß geworden war. Er drängte die Republik ohne Not zu neuer Einmischung in die Verhältnisse des Festlandes, gegen dessen mächtigsten Staat, Mailand. Ein endloser Krieg folgte, der ungeheuere Summen verschlang und die Leidenschaften von ganz Italien aufregte. Allerdings behauptete Venedig schließlich eine abermalige Gebietserweiterung, die Territorien von Bergamo und Brescia, die es in den ersten Kriegsjahren erobert hatte. Allein es war sehr fraglich, ob dieser Gewinn die großen Verluste aufwog, und die Summe von Haß und Neid, die sich gegen die Venezianer angesammelt hatte. Zweimal hatte nach vorübergehenden Friedensschlüssen Foscari der Dogenwürde entsagen wollen und beide Male hatte man ihn zum Bleiben gezwungen. Jetzt, nach vierunddreißig Jahren der Regierung, wurde er als ein gebrochener Mann abgesetzt. Er hat seinen Sturz nur um eine Woche überlebt.

Seine Geschichte hat das Erschütternde einer Tragödie. Mit einem glühenden Ehrgeiz hatte er die höchsten Ziele verfolgt und doch sollten sich gerade an seinen Namen die ersten Vorzeichen von Venedigs Niedergang knüpfen. Gegen das Ende seiner Regierung fiel mit der Eroberung Konstantinopels der letzte Rest der byzantinischen Herrschaft in die Hände der Türken (1453). Venedig geriet dadurch in eine gefährliche Nachbarschaft. Längst hatten die raublustigen Osmanen den Levantehandel beunruhigt, so daß es schon 1342 zu einem langjährigen Kriege gekommen war, bei dem die Genuesen auf seiten der Ungläubigen gekämpft hatten bis zu ihrer blutigen Niederlage bei Konstantinopel. Immerhin aber war bei der Zerbröckelung des oströmischen Reiches den Venezianern auch mancherlei Vorteil zugefallen. Nun aber, da jener Pufferstaat verschwunden war, bildeten die venezianischen Besitzungen das nächste Ziel der türkischen Beutegier. Die Türkenangst hat seitdem beständig auf den Gemütern der Venezianer gelastet. 1463 entbrannte der Krieg in Morea, indem die Türken Argos besetzten. Anfänglich, als Mahomet II. der ganzen Christenheit den Untergang geschworen hatte, fanden die Venezianer in Italien, namentlich an der Kirche, Verbündete, sowie man sich aber ihrer Machtansprüche auf dem Festlande erinnerte, ließ man sie allein. Ihre großen Reichtümer und der ungestörte Friede in ihrer Hauptstadt ermöglichten es ihnen, die schwersten Schläge eines sechzehnjährigen Krieges, zu denen sich wiederholte Pestepidemien gesellten, elastisch zu ertragen. Immerhin mußte man zufrieden sein, als man 1497 mit dem Verlust von Skutari und einer beträchtlichen Kriegsentschädigung davonkam. Zwei Jahre darauf entbrannte der Krieg von neuem in Friaul und in Morea und trotzdem die Venezianer von Spaniern und Franzosen unterstützt wurden, büßten sie schließlich Lepanto, Modon und Coron, sowie Teile von Dalmatien ein.

Während Venedig somit seine Seemacht im Osten erschüttert sah, hatte es alle Ursache, seine Interessen in Italien mit um so stärkerem Nachdruck zu verfolgen. Ja, es schien sich ihm eben jetzt die große Aussicht zu eröffnen, in der Vielheit der italienischen Staatengebilde die Führerrolle zu übernehmen, die Einheit Italiens wenn nicht zu begründen, so doch vorzubereiten. Allein die Venezianer haben sich zu der Höhe solcher Aufgabe nicht zu erheben vermocht. Immer im Banne ihrer wirtschaftlichen Interessen versäumten sie die Gelegenheit, ihren halb



Abb. 5. S. Michele di Murano

internationalen Handels- und Industriestaat zu einem italienischen Nationalstaat umzugestalten. Das Unheil wollte es, daß die Signoria gerade in diesen kritischen Zeitläuften von einem Teil ihrer vorausschauenden politischen Weisheit verlassen wurde. In der nun beginnenden Periode der fremden Invasionen hat die Republik immer nur die nächsten greifbaren Vorteile verfolgt. Dadurch brachte sie schließlich alle beteiligten Mächte gegen sich auf und beschwor jene Katastrophe, die das Schicksal Venedigs und Italiens besiegelt hat.

Zunächst schien den Venezianern freilich alles zu gelingen. Im Bunde mit Sixtus IV. brachten sie Ferrara in gründliche handelspolitische Abhängigkeit und gewannen einige wichtige Küstenplätze Apuliens. Sogar innerhalb der Oberhoheit des Kirchenstaates setzten sie sich fest. Für die Verluste im griechischen Archipel schien der Gewinn von Cypern zu entschädigen, das die verwitwete Königin Catharina aus dem Hause Cornaro als gehorsame Tochter der Republik abtreten mußte (1489). — Ihren ersten verhängnisvollen Irrtum begingen die Venezianer, als sie in untätiger Neutralität dem Eroberungszuge Karls VIII. von Frankreich gegen Neapel zuschauten. Sie hatten gehofft, aus diesen Händeln Nutzen zu ziehen. Dann freilich veranlaßte sie die Besorgnis vor weiteren Übergriffen der Franzosen, der sogenannten heiligen Liga beizutreten, die Mailand und Neapel mit Maximilian und dem Papst vereinigte. Da man aber bald merkte, wie unzuverlässige Bundesgenossen der Mailänder Herzog und Maximilian wären, hielt man es doch für geraten, sich den Franzosen anzuschließen, als diese von neuem unter Ludwig XII.

1498 über die Alpen zogen. Bei der Unterwerfung Mailands, die der König vorhatte, konnte man jedenfalls nur gewinnen. Venedig behielt denn auch nach dem Fall der Sforzaherrschaft die Gebiete von Lodi und Cremona. An dem unseligen Bündnis mit Frankreich hielt es fernerhin fest und verfeindete sich darüber mit Kaiser Maximilian, den es an dem geplanten Zuge nach Italien 1508 gewaltsam hinderte, ja dem es ein paar Grenzgebiete in glücklichen Kämpfen abnahm. Inzwischen hatte sich die Signoria den neuen Papst, Julius II., zum erbitterten Gegner gemacht, indem sie ihm, in einer verhängnisvollen Unterschätzung seines Charakters, hartnäckig die okkupierten Städte des Kirchenstaates vorenthielt. — Die klugen Herren im Palazzo ducale bauten allzu fest auf die Verschiedenheit der Interessen ihrer Gegner und schienen es zu übersehen, daß ihre französischen Bundesgenossen nur auf die Gelegenheit warteten, sie selbst zu überfallen. So geschah es denn, daß die Vereinigung der drei Mächte in der Ligue von Cambray, zu der sich nun alle italienischen Neider und Feinde Venedigs gesellten, die Republik unvorbereitet traf. Bei Agnadello wurden im April 1509 ihre Truppen geschlagen und im Nu sah sie sich fast ihrer ganzen Terra ferma beraubt.

Die Republik war aufs tiefste gedemütigt, und wenn sie schließlich doch wieder zu ihrem Besitze kam, so hatte sie das weniger der eigenen Tüchtigkeit, als der besseren Einsicht des Papstes und der Treue ihrer alten Untertanen zu verdanken. Seitdem war es mit der großen Zeit Venedigs vorbei. Es geriet in den Zustand der Staaten, die keine hohen Ziele mehr zu verfolgen haben und seine ganze bewundernswürdige politische Weisheit arbeitete nur noch für die Aufrechterhaltung der bestehenden Verhältnisse. Der äußere Glanz blieb gleichwohl noch lange ungetrübt. Ja, der Levantehandel belebte sich von neuem in einem Jahrzehnte dauernden Frieden mit den Türken und die Folgen der Entdeckung des Seewegs nach Ostindien machten sich erst ganz allmählich geltend. Alle Künste blühten in dem Asyl der Lagunen auf und schmückten die Stadt mit jenem schimmernden Prachtgewand, das wir noch heute an ihr bewundern. Venedig, das immer gern Feste gefeiert hatte, wurde zu der vergnüglichsten Stadt Europas und gerne wollen wir zugestehen, daß es keineswegs nur sinnliche Freuden waren, die man hier suchte und fand. Der Adel, der sich von den Handelsgeschäften zurückgezogen hatte, pflegte Literatur und Wissenschaften. Man holte jetzt, im sechzehnten Jahrhundert, alles an höherer Geistesbildung nach, was man früher verabsäumt hatte und Venedig wurde ein Zentrum für die reiche Kultur der Renaissance, anders zwar, aber nicht minder bedeutend als Florenz, Rom oder Ferrara. Ein charakteristischer Zug ist dabei, daß Venedig zum vornehmsten Druckort Italiens wurde. Man verstand es eben, wie mit allem andern, so auch mit der Wissenschaft, ein Geschäft zu machen.

Mit Italien lebte man fortan in Frieden. Die unruhigen Gewaltherrschaften von ehedem waren teils verschwunden, teils hatten sie sich zu legitimen Fürstentümern konsolidiert. Der Papst und die spanischen Statthalter in Neapel und Mailand hatten das gleiche Interesse an der Aufrechterhaltung von Ruhe und Ordnung. Nur einmal wurden die Beziehungen zwischen der Republik und der Kirche ernstlich erschüttert, als 1606 Papst Paul V. Venedig wegen der Gefangensetzung zweier verbrecherischer Geistlichen mit dem Interdikt belegte. Erst nach

anderthalb Jahren kam ein Vergleich zustande, wonach das Interdikt aufgehoben und die Geistlichen „ausnahmsweise" freigelassen wurden. Im übrigen behauptete Venedig alle seine Hoheitsrechte gegenüber der Kirche und setzte namentlich auch die Ausschließung der Jesuiten aus seinen Territorien durch, die es während jenes Handels verfügt hatte. 1615 kam es zu einem Krieg mit Österreich, weil dieses auf seinem Gebiet das Unwesen der seeräuberischen Uskoken geduldet hatte. Indessen auch hier schlossen die Venezianer nach zwei Jahren einen wenigstens nicht nachteiligen Frieden. — Eine große Gefahr drohte in den letzten Jahrhunderten ihres Bestehens der Republik nur von der Türkei aus. Der Levantehandel der Bürger war ja neben dem Grundbesitz des Adels die einzige Quelle des venezianischen Wohlstandes geblieben. Noch lange hat die Republik in den Türkenkriegen mit Ruhm, wenn auch nicht mit Glück, gekämpft, und mancher Nobile hat als Admiral oder Kapitän seinem alten Namen neuen Glanz verliehen. Trotzdem befand sich die moralische Kraft Venedigs in einem unaufhaltsamen Niedergang. Allein war es den Ungläubigen nicht mehr gewachsen, denn seine Wehrkraft bestand nicht sowohl in seinen tapferen Söhnen, als in seinen guten Goldstücken. So bröckelten denn nacheinander die wertvollsten Teile des Kolonialbesitzes ab. Zuerst ging Cypern 1570 verloren und wurde nicht zurückgewonnen, obgleich im folgenden Jahre Don Juan von Österreich die türkische Seemacht bei Lepanto vernichtete. Nach einem langen Frieden entbrannte sodann 1645 um Candia der Krieg von neuem. Die Republik wandte ungeheure Mittel auf, sie demütigte sich bis zu einem massenhaften Verkauf ihres Adels und ihrer Ämter, obendrein überließ der Papst ihr den Zehnten auf all ihren Territorien. Eine ganze Reihe von heldenmütigen Generalkapitänen hat im Verlaufe des vierundzwanzigjährigen Krieges ihre Flotten kommandiert. Von ihnen sind Battista Grimani, Lorenzo Marcello und Lazzaro Mocenigo nach glänzenden Erfolgen vor dem Feinde gefallen. Dennoch konnte Candia nicht gehalten werden und geriet am Friedensschlusse 1669 dauernd unter die türkische Herrschaft. — Noch einmal schien sich dann Venedig zu seiner alten Größe erheben zu wollen, als es 1684 mit dem Kaiser und dem König von Polen einen heiligen Bund zum Angriffskrieg gegen den gemeinsamen Erbfeind schloß. Francesco Morosini führte eine Zeitlang die venezianischen Truppen in Morea von Sieg zu Sieg. Das dankbare Volk, das ihm nach antiker Weise den Beinamen des Peloponnesiaco gegeben hatte, verlangte stürmisch und erreichte auch seine Wahl zum Dogen. Neben ihm hat ein deutscher Söldnerführer, der Graf von Königsmark, siegreich gekämpft. Nachdem dieser gefallen und Morosini gestorben war, hat dann das Kriegsglück noch eine Zeitlang geschwankt. Schließlich aber wurde doch wenigstens der Gewinn von Morea behauptet. So stand Venedig am Beginn des achtzehnten Jahrhunderts noch einmal ruhmgekrönt da. Es war indessen nur ein Scheinerfolg gewesen. Der innere Kräftezerfall der Republik trat klar zutage, als 1713 die Türken wiederum ihrerseits die Waffen ergriffen, um das Verlorene zurückzuerobern. Ganz Morea fiel ihnen fast ohne Schwertstreich zu. Überall wichen die Venezianer kläglich zurück. Corfu wurde nur durch einen deutschen General, den Grafen von der Schulenburg, gehalten. Auch er hätte die schimpflichsten Verluste von seinen Kriegsherren nicht abwenden können, wenn nicht

Venedig im deutschen Kaiser einen unschätzbaren Bundesgenossen gefunden hätte. So kam nach den großen Siegen des Prinzen Eugen bei Peterwardein und Belgrad schließlich in Passarowitz doch noch ein erträglicher Friede zustande.

Seitdem hat im Grunde genommen die Republik von San Marco nur noch vegetiert. Für die politische Welt war sie umgeben von einem Schimmer des Nimbus ihrer alten sprichwörtlichen Staatsklugheit. Für die Welt, in der man sich langweilt, wurde die schöne Stadt ein beliebtes Stelldichein. Das galante Leben, das man hier so ausgiebig genießen konnte, empfing seine Würze durch allerlei lokale Eigentümlichkeiten, die Gondelfahrten, die beständige Maskierung, wozu noch ein harmloses Gruseln vor den geheimnisvollen Mächten der Staatsinquisition kam. Auch fing man an, den äußeren Rahmen dieses Lebens mit seiner verblichenen Pracht von der romantisch sentimentalen Seite zu betrachten. Bei politischer Windstille hätte das morsche Staatsgebäude Venedigs mit seinen teils greisenhaften, teils frivolen Zuständen noch lange bestehen können, denn die Regierung war in ihrer Art weise und gerecht, indessen bei dem ersten Sturm brach alles zusammen.

Das Ende war schmählich. Ein napoleonischer General, Baraguay d'Hilliers, besetzte, ohne den geringsten Widerstand zu finden, 1797 Venedig, das goldene Buch des Adels wurde verbrannt und betrunkene Dirnen tanzten auf der Piazza um die Freiheitsbäume die Carmagnole.

Seit jenen Tagen haben die Geschicke Venedigs noch mannigfach gewechselt. An dieser Stelle brauchen wir indessen nicht davon zu reden, denn in der Kunst Venedigs haben all diese Schicksale keinen Widerhall gefunden. Sie konnten es auch nicht, weil die venezianische Kunst mit der Republik gestorben war.



Abb. 6. Der Löwe von San Marco

Abb. 7. Die Einfahrt in den Canale grande. (Dogana di mare, S. Maria della Salute)

Die Bauten



Goethe liebte es, sich eine fremde und merkwürdige Stadt zuerst einmal von einem hohen Turme aus gleichsam in der Vogelperspektive zu betrachten. Erst wenn er so in losen Umrissen ein Gesamtbild gewonnen hatte, machte er sich daran, die einzelnen Denkmäler aus der Nähe zu studieren. Versuchen wir es, bei unserer kurzen Betrachtung Venedigs dem alten Meister zu folgen.

Auf das Gesamtbild einer Stadt wirken zwei Dinge bestimmend ein: zunächst ihre geographische Lage, sodann der Charakter ihrer Bewohner. Beides ist in Venedig eng verknüpft in so eigenartiger Weise, wie sonst nirgends auf der Welt. Den Baugrund der Stadt bilden eine Gruppe von Inselchen im seichten und sumpfigen Küstengewässer des adriatischen Meeres; die größte Insel hieß Rialto, darum her lagen Dorsoduro, Luprio, Gemine, Mendicola, Ombriola, Olivolo und Spinalunga — die heutige Giudecca. Dem reichlich mit Muschelkalk durchsetzten Boden entsprangen hie und da Süßwasserquellen. Wiesen- und Baumwuchs gedieh und die Bewegungen von Ebbe und Flut verhinderten es, daß der sumpfige Grund des umgebenden Meeres gesundheitsschädlich wurde. Somit waren für die italienischen Flüchtlinge, die im frühen Mittelalter auf diese Inseln zogen, die Bedingungen für eine gesunde und geschützte Niederlassung vorhanden. Allein der



Abb. 8. Einfahrt in den Canale grande. Rechts der Palazzo Corner della Cà grande

Raum war von vornherein beschränkt. Freilich blieb noch jahrhundertelang Boden für Weide und Gärten übrig. Der beliebteste dieser Gärten war die heutige Piazza, in der Mitte durchströmt von dem Rivo Batario, den erst im Jahre 1172 der Doge Sebastian Ziani zuschütten ließ. Wo heute der Uhrturm steht, rauschte damals ein mächtiger alter Hollunderbaum und vor San Salvatore stand ein Feigenbaum, an dem die Reiter ihre Pferde anbanden, nachdem es ihnen nicht mehr erlaubt war, durch die enge Gasse der Merceria zu traben.

Gar bald aber genügte der feste Inselgrund der rasch anwachsenden Bevölkerung nicht mehr. Sie bauten weiter ins Wasser hinein auf dichten Pfahlrosten von Ulmen und Lärchenstämmen, die in den sumpfigen Grund eingerammt wurden. Wo die Bodenfläche so kostbar war, wurden die Häuser natürlich mehr in die Höhe, als in die Breite gebaut und dicht zusammengedrängt. Weil das Wasser aber doch überall der Hauptverkehrsweg für jeden Transport bleiben mußte, so entstand allmählich jenes enge Netz von Kanälen, das Venedig nach allen Richtungen hin durchschneidet. Die Gassen, die auf gewölbten Brücken die Wasserzüge kreuzten, dienten lediglich dem Verkehr der Fußgänger und wurden so eng, daß man bei den allermeisten mit ausgebreiteten Armen die gegenüberstehenden Hauswände berühren kann. „Ein steinernes Schiff, das seit dreizehn Jahrhunderten vor Anker liegt", nannte ein geistreicher Satiriker Venedig und das Zutreffende der Bezeichnung hat jeder empfunden, wenn er zuerst in das Wirrsal der Gänge und Brücken geriet. Daß hier für eine Entwickelung der Baukunst, wie wir sie verstehen, die nötigsten Grundlagen fehlten, ist ohne weiteres klar. Wo soll es zur Monumentalität, zur harmonischen Anlage im großen kommen, wenn es überall an Raum gebricht?

Wie sich nun unter so besonderen Verhältnissen die Architektur und die anderen bildenden Künste entwickelten, dafür wurde der Charakter der venezianischen Bevölkerung maßgebend. Das steinerne Schiff war von Kaufleuten und



Abb. 9. Der Canale grande

Seefahrern bewohnt. Ihre wirtschaftlichen Interessen hatten zu einer aristokratischen Verfassung des Gemeinwesens geführt, die einer hervorragenden Betätigung einzelner Persönlichkeiten ungünstiger war als jede andere Staatsform. Vielmehr wirkten alle Umstände zusammen, um eine große Gleichförmigkeit nicht nur in den Interessen, sondern auch im äußeren Auftreten der Bürger herzustellen. Daher kommt es in Venedig nicht zu jenen mächtigen Schloßbauten großer Herren, die auch inmitten des friedlichen städtischen Lebens den Charakter der Veste bewahren. Profane Monumentalbauten waren hier ausschließlich Regierungsgebäude oder Versammlungsräume von Brüderschaften. Die allgemeine Ruhmsucht der Renaissance, von der auch die Venezianer ergriffen wurden, mußte sich hier bezwingen. Nur den Heiligen oder den Staatshäuptern durften in den Kirchen Prachtdenkmäler errichtet werden. Und in beiden Fällen galt die Huldigung weniger der Persönlichkeit des einen Mannes als der Sache, der er gedient hatte, der Religion oder dem Staate. Dagegen war natürlich der Genuß des Reichtums im Privatleben freigegeben. Hier erschöpften sich die Mittel, die dem hochfliegenden Ehrgeiz nicht dienen durften. Wenn schon ein reicher Kaufmannsstand immer und überall geneigt ist, die erworbenen materiellen Güter auch materiell zu genießen, so verstanden sich die Venezianer darauf ganz besonders. Der Orient, zu dem sie in beständigen intimen Beziehungen standen, lehrte sie manche Gewohnheiten bequemer Pracht, die sie dann mit der angeborenen Feinheit ihrer lateinischen Rasse veredelten. Schon im Mittelalter galt Venedig als die Stadt des üppigsten Lebens in Italien. Von einer solchen Gesinnung ist weniger die Pflege einer hohen und ernsten Kunstrichtung zu erwarten, als vielmehr die Förderung jener Künste, die das Leben heiter schmücken, der Dekoration, der Malerei, der Musik, der Parade und des Theaters.

So ist das Gesamtbild Venedigs, wie wir es heute noch sehen — so sehr wie es von allen anderen Städtebildern abweicht —, für sich betrachtet, vollkommen



Abb. 10. Die Piazza von der Markuskirche aus

einheitlich. Der Typus des bequemen Wohnhauses, des Palazzo, besteht bis in die letzten Jahrhunderte der Republik im wesentlichen unverändert fort. Der Hauptraum ist ein großer Saal im Oberstock, im Mittelalter Liagò genannt, womöglich nach Süden hin in Bogen weit geöffnet, zu dessen Seiten links und rechts kleine Wohngemächer liegen. Später, vom zwölften Jahrhundert an, wird der vordere Raum des Liagò als eine offene Laube gebildet, Pergolo genannt, von welcher der eigentliche Saal durch eine Fensterwand getrennt wird. Im Erdgeschosse, das dem Geschäftsverkehr dient, erscheint wieder eine mittlere Halle, die Seitenräume sind hier gewöhnlich durch einen dazwischen gelegten Boden in ein Parterre und ein Mezzaningeschoß geteilt. Im zweiten Oberstock, zu dem ausnahmsweise noch ein dritter kommt, wiederholt sich die Anordnung des Hauptgeschosses. Die Stirnseite des Gebäudes ist dem Kanal zugekehrt, die Rückseite dem Hofe, der an die Gasse grenzt. Eine Freitreppe vermittelt hier den Verkehr zwischen dem Hofraum und den Wohnzimmern des ersten Stockwerks. Bemerkenswert ist die praktische Bequemlichkeit der Einrichtung, durch die das venezianische Haus sich im Mittelalter auszeichnete. Nirgends war überflüssiger Raum verschwendet. Die Schornsteine waren vortrefflich gebaut, die Brunnen oft mit Krangerüsten versehen, die das Wasser sogleich in die oberen Stockwerke beförderten. Die Flutbewegung in den Kanälen besorgte dazu einen reinigenden Abzug, wie ihn besser keine Kanalisation einer modernen Großstadt verschaffen kann.

Das enge Gewirr der Kanäle und Gassen wurde nur von einer breiten Straße durchschnitten, den Canale grande, der sich in umgekehrter S-Form durch die Stadt windet (Abb. 3, 7, 8, 9). Hier war reichlich Luft und Licht. An seinen Ufern reihten sich von jeher die stolzesten Paläste aneinander. Als „die schönste Straße der Welt“ ist er schon 1495 dem französischen Gesandten Philippe de



Abb. 11. Die Piazza von der Ala nuova aus

Comines erschienen und er ist es bis heute geblieben. Seine Schönheit beruht aber nicht allein in der phantastischen Pracht der Marmorhäuser, die sich in seinem Wasser spiegeln, sondern ebenso sehr in den unvergleichlichen Kurven des Kanals. Die gerade Richtung einer Straße läßt sich wohl aus dem praktischen Grunde rechtfertigen, daß der gerade Weg der kürzeste sei, nicht aber aus einem ästhetischen. Häßlich ist die gerade Straße immer, weil sie langweilig ist; denn in demselben Maße, wie sie den Wanderer nötigt, in das geöffnete Ende des Weges zu starren, verhindert sie ihn, die Gebäude an seinen Seiten zu betrachten. Der Canale grande dagegen bietet überall ein Bild, dessen Rahmen bald enger, bald weiter, aber überall geschlossen ist. Seine Paläste prägen sich auch dem flüchtigen Reisenden namentlich darum so leicht ein, weil er auf jedem Punkte der Fahrt ihrer einen vor sich sieht.

Kann sich also Venedig rühmen, die schönste Straße zu besitzen, so umschließt es auch den schönsten Platz. Auch die Piazza predigt ein Kapitel aus der Ästhetik der Baukunst (Abb. 10, 11). Sie vergegenwärtigt es uns deutlich, daß ein Platz nicht nur eine Stätte der Versammlung sein soll, sondern auch eine Stätte der Sammlung. Wir sind heutzutage dahin gekommen, einen Platz für den natürlichen Kreuzungsort großer Verkehrsadern zu halten, also nicht für einen geschlossenen, sondern für einen nach allen Seiten offenen Raum, einen Raum ferner, in dem man nicht rasten darf, sondern den man möglichst rasch und behutsam durcheilen muß. Die Piazza ist von alledem das Gegenteil. Wie ein Saal umschließt sie uns mit ihren Marmorwänden. Man ist beruhigt hier und wer es nicht weiß, ahnt es nicht, daß unter den Säulengängen die zwei belebtesten Gassen, die Merceria und die Calle San Moisè, münden. Kein gemeiner Bau, nicht einmal ein gemeines Material, stört irgendwo die festliche Pracht. Daß die



Abb. 12. Die Piazzetta

alten und neuen Prokurazien, für sich betrachtet, eintönig wirken und der moderne Verbindungsbau an der Westseite des Platzes daneben schwerfällig erscheint, das vergißt man; ja es ist beinahe ein Vorzug, weil so das Auge in die Richtung der Markuskirche gezwungen wird. Der Einblick in die Piazzetta de' Leoni und die kleinen Unregelmäßigkeiten der Anlage — der Platz weitet sich nach Osten hin, die Markuskirche liegt nicht genau in der Verlängerung seiner Mittelachse — erhöhen nur den malerischen Reiz. Zu diesem Festraum bildet die Piazzetta (Abb. 12) den glänzenden Vorsaal. Sie öffnet sich nach der Lagune und doch bildet auch hier das ferne Bild der Insel San Giorgio einen Abschluß. Im Mittelpunkt der Platzgruppe, Piazza und Piazzetta begrenzend, steht wie ein wuchtiger Pfeiler der Glockenturm von San Marco (Abb. 11)*). Die ganze Anlage hat ihresgleichen auf Erden nicht wieder und übertrifft an würdiger und heiterer Pracht alles, was die kühnste Phantasie der Maler je ersonnen hat.

*) Unvorsichtige Aushöhlungen des Turmgemäuers durch Gänge und Treppen hatten bekanntlich am 14. Juli 1903 den Einsturz des Campanile zur Folge, wobei Teile der Bibliothekfassade beschädigt wurden. Die ganze Kulturwelt empfand das Ereignis als einen Verlust. Vernünftigerweise wurde der inzwischen glücklich vollendete Neubau treulich in den alten Formen ausgeführt. Auch der plastische Schmuck der Loggetta ließ sich sorgsam wiederherstellen. Jede Änderung wäre Vermessenheit gewesen, denn das Bild dieser Anlage gehört nicht allein den Venezianern, sondern ist ein geistiger Besitz Europas.

Kein Denkmal steht auf den Plätzen, nur an ihrem Saum erheben sich vor San Marco drei Flaggenmasten auf den schönsten aller Fußgestelle und am Eingang der Piazzetta zwei riesige monolithe Säulen, welche die Symbole der Schutzheiligen der Republik tragen. Überhaupt ist das einzige Standbild, das in alter Zeit auf öffentlichem Platze in Venedig errichtet wurde, der Colleoni vor S. Giovanni e Paolo. Auch dies kann uns nachdenklich machen, die wir es gemeiniglich gar nicht erwarten können, bis wir inmitten eines weiten Platzes ein Denkmal aufgebaut haben. In der Mitte des Platzes muß es natürlich stehen, damit man doch auch das Hinterteil des berühmten Mannes und nicht nur sein Gesicht bewundern kann. Es gab früher einmal eine Zeit — im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert — wo man für solche Fälle das Denkmal so komponierte, daß es womöglich nach jeder Seite hin eine Hauptansicht darbot. Der Beschauer war somit gezwungen, das Denkmal zu umkreisen, um es zu genießen. Unsere Bildhauer haben den ästhetischen Irrtum, der hier zugrunde liegt, empfunden, und begnügen sich wieder mit einer Hauptansicht. Daß es nun aber die Konsequenz erfordert, das Denkmal so aufzustellen, daß man genötigt wird, es von der Hauptseite zu betrachten, dieses scheint man weniger einzusehen. So halten sich denn auch im modernen Venedig die Häuser überall in respektvoller Entfernung von den berühmten marmornen oder erzenen Männern. Victor Emanuel, der kleine Gernegroß, reitet mit renommistischer Gebärde inmitten der Riva einher. Daniele Manin, Garibaldi, Goldoni, Niccolò Tommaseo stehen und sitzen alle inmitten von Plätzen. Den Tommaseo des berühmten Mailänders Barzaghi nennt der Volkswitz den Cacalibri. Das hat Barzaghi davon. Der Goldoni Dal Zottos, überhaupt das beste der venezianischen Standbilder, steht wenigstens insofern gut, als er auf das Gewühl des Volkes herabsieht, das er selbst so reizend zu schildern wußte (Abb. 13). Wie aber steht der Colleoni? — Der schöne Sockel erscheint vielen gar zu hoch, allein er nötigt den Beschauer, in eine gewisse Entfernung zurückzutreten, er zwingt ihn beinahe auf die Stelle, von der aus das Denkmal betrachtet werden will. Da bekommt die Figur auch ihren Hintergrund in der dunklen Backsteinmauer der Kirche.



Abb. 13. Carlo Goldoni

Und noch eine weitere Lehre erteilt uns

das Stadtbild Venedigs: Nicht nur die Denkmäler, sondern auch die Gebäude haben ihre Hauptansicht, mit der man sich begnügen kann. Ein unseliger Drang mißverstandener Pietät hat in unserer Zeit dazu geführt, daß man meinte, hervorragende Bauten von ihren Anhängseln befreien, „herausschälen", zu müssen, wie man schön gesagt hat. Dieser Schälprozeß kommt allerdings manchmal der archäologischen Erforschung, sehr selten aber der künstlerischen Wirkung zu statten. In Venedig liegt von den schönsten Gebäuden überhaupt nur Sta. Maria dei Miracoli ganz frei, und auch sie in sehr beschränktem Sinne, da die eine Lang-



Abb. 14. Kathedrale von Torcello. Vorn der steinerne Bischofssitz

seite und auch die Rückseite engen Gassen zugewandt sind. San Marco ist mit zwei Seiten eingebettet. Noch mehr verbaut sind S. Giovanni e Paolo, die Frari und S. Stefano. Eine Reihe der interessantesten Gebäude zeigen der Außenwelt nur die Fassade (z. B. S. Maria dell' Orto, S. Zaccaria, S. Salvatore, Scalzi). Daß man sie indessen herausschälen müsse, um sie besser würdigen zu können, hat, soviel ich weiß, noch niemand verlangt.

Schließlich gibt gerade Venedig die schönste Gelegenheit zu lehrreichen Betrachtungen darüber, daß Bauwerke nur im Rahmen ihrer Umgebung beurteilt werden dürfen. Isoliert sind manche der berühmtesten Bauten Venedigs kaum zu verstehen — während das Gesamtbild überall bewundernswürdig ist. Dies gilt

insonderheit von einigen Spätrenaissancebauten (vor allem von der Salutekirche, auch von San Giorgio), die mit größter Kühnheit für eine malerisch-architektonische Fernwirkung komponiert sind.

* *
*

Die ältesten der „Steine Venedigs" gehören der Kirche. Um sie zu sehen, muß man jedoch die Stadt verlassen und hinaus auf die Lagune fahren, nach Murano und dem stillen Torcello. Da treffen wir noch unversehrt den tausendjährigen Typus der altchristlichen Basilika, dreischiffig, ohne Querhaus, mit halbrunder Apsis, mit dem Atrium vor dem Haupteingang. Die Kathedrale von Torcello gehört in ihren wesentlichen Teilen gewiß noch dem neunten Jahrhundert an (Abb. 14). Die korinthischen Säulen in ihrem Inneren sind vielleicht



Abb. 15. Kathedrale San Donato in Murano. Außenseite des Chors

spätantike Reste. In den öden Raum schauen aus dem Goldgrund der Wandfläche die grämlichen Heiligenbilder der byzantinischen Kunst, der Gekreuzigte über der Innenseite des Portals, Maria in der Halbkuppel der Apsis. Merkwürdig ist der schlichte hohe Bischofsstuhl inmitten der halbrunden Steinbank des Presbyteriums. Eine Säulenreihe, die eine niedere Brüstungswand trägt und unten mit ungeschickt reliefierten Marmorplatten geschlossen ist, trennt den Altarraum vom Hauptschiff. — Die benachbarte Kirche Santa Fosca stellt den anderen Typus frühmittelalterlicher Kirchenarchitektur, den Zentralbau, dar. Ein Kuppelraum, jetzt durch ein niederes Notdach geschützt, bildet den Hauptteil des Gebäudes. Ihm sind drei ganz kurze, gleichlange Kreuzarme vorgelagert. Der Chorbau und die malerische Vorhalle mit ihren überhöhten Rundbogen sind offenbar spätere Anbauten etwa aus dem Ende des elften Jahrhunderts. — An der Kathedrale der Glasbläserinsel Murano



Abb. 16. Mittelgiebel an der Fassade der Markuskirche

interessiert uns weniger das mehrfach umgebaute Innere (ursprünglich eine Basilika) als die malerische Außenseite des Chors (Abb. 15). Die doppelte Bogenreihe, die, auf Säulenpaaren ruhend, den polygonen Chor und die Seitenschiffe umzieht, die Inkrustation durch weißen, roten und grünen Marmor und durch gelbrote Ziegelmuster schafft eines der schönsten Architekturbilder venezianischer Kunst. Der verwitternde Einfluß der nahen Lagune ist dabei der malerischen Gesamterscheinung nur zustatten gekommen. Nach einer Inschrift im Mosaikfußboden der Kirche ist der Bau im Jahre 1111 vollendet gewesen. Höchst charakteristisch ist in diesem Falle die Vereinigung der abendländischen Grundform des Gebäudes mit orientalischen Motiven der Dekoration, der stark überhöhten Rundbogenform, der farbigen geometrischen Flächenmuster des Gemäuers. Etwas ähnliches begegnet uns immer wieder im ganzen Verlaufe mittelalterlicher Baukunst in Venedig.

Das Bild dieser merkwürdigen und malerischen Kirchenbauten ist indessen nur ein schwaches Vorspiel zu dem gewaltigen Eindruck von San Marco (Abb. 4, 16—20). Bleiben wir vor dem Äußeren stehen. In keinem der bekannten Stile scheint der wunderbare Bau errichtet zu sein. Die unerhörte phantastische Pracht der Fassade nimmt den Sinn ohne weiteres gefangen und erst, wenn das Auge sich an der ungewohnten Erscheinung satt gesehen, stellt sich bei dem Beschauer das kritische Bestreben ein, sich Rechenschaft abzulegen über den Grund seines Entzückens. Da macht er nun die merkwürdige Entdeckung, daß hier, wo das Gefühl alles laut und entschieden lobt, der prüfende Verstand überall etwas auszusetzen findet. Zunächst muß man eingestehen, daß diese Fassade viel=

mehr als malerisches Gebilde wirkt, denn als Architekturwerk. Wenn man die Bauformen als solche betrachtet, so stößt man immer wieder auf Unregelmäßigkeit und Verworrenheit. Wozu die Teilung der Wand in zwei Geschosse? Wozu die maßlose Häufung der Säulen? Weshalb müssen die Bogen über dem Haupteingang zweimal ein Gesims durchbrechen? Tritt man nahe hinzu, so daß die Kuppeln verschwinden, so könnte man meinen, die fünf Bogen führten in eine fünfschiffige Basilika, etwa wie bei dem Dom von Casale. Es liegt jedoch eine Zentralkirche dahinter. Und wenn man nun das Einzelne betrachtet, so bemerkt man nicht nur, was ja oft vorkommt, ein Nebeneinander, sondern ein Durcheinander, ein unentwirrbares Gemisch von Stilformen sämtlicher christlicher Kunstepochen bis zur Spätrenaissance, durchsetzt mit orientalischen Motiven. Die Säulenkapitelle enthalten alle möglichen mittelalterlichen Abwandlungen der antiken Formen neben byzantinischen Korb- und Gittergebilden, die Säulen selbst entstammen wahrscheinlich zum großen Teil antiken Bauresten des Orients. Als Bogenform erscheint bald der schlichte Halbkreis (Nischen der Vorhalle), bald der überhöhte Rundbogen (die drei mittleren Portale), bald der Eselsrücken, hier schlicht (an den beiden äußeren Portalen), da mit prachtvollen Kriechblumen geschmückt (an den fünf Giebeln). Die Mosaiken der äußersten linken Portalnische sind wahrscheinlich gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden, die angrenzenden der nächsten Nische gehören wie alle übrigen an der Fassade der Spätrenaissance an. Von den Bildwerken sind die ältesten die berühmten vier antiken Rosse über der Mitte der Vorhalle, die mit der Beute des vierten Kreuzzugs nach Venedig kamen (Abb. 17). Um die Wende des zwölften Jahrhunderts müssen die Reliefs am ersten und dritten Bogen des Hauptportals entstanden sein, etwa hundert Jahre später die reiche und feine Umsäumung der darüberliegenden Nische mit Ranken, in denen zierliche Figuren sich gegeneinander neigen. Endlich gab der Baumeister des Dogenpalastes, Bartolommeo Buon, im fünfzehnten Jahrhundert den Giebeln



Abb. 17. Antike Rosse von der Fassade der Markuskirche



Abb. 18. Markuskirche. Kapitelle aus der Vorhalle

ihre wundervolle Bekrönung mit Statuen und reichbewegten Blättern, denen Heilige und Engel entsteigen, und setzte daneben die Tabernakel mit den Figuren der Evangelisten, dem Engel und der Jungfrau der Verkündigung (Abb. 16). — Der Wert der unendlich mannigfachen Einzelheiten ist natürlich ein sehr verschiedener; manches, so das Mosaik in der linken Portalnische und die gotischen Giebelskulpturen, gehört zum besten seiner Art und über vieles Minderwertige täuscht die gleichmäßige Pracht des Materials hinweg. Wenn man alles überblickt, so möchte man doch keinen Teil anders wünschen, denn jeder erzählt ein Stück Geschichte.

Die Wirkung des Inneren steht im größesten Gegensatz zu der des Äußeren. Nachdem man eine schmale, mit Kuppeln überwölbte Vorhalle durchschritten hat, betritt man einen Raum, der durch seine Größe ebenso sehr überrascht, wie durch die gleichmäßig abgetönte Ruhe in seiner Ausschmückung.

Die mächtige Raumwirkung beruht zunächst auf der Einfachheit des Plans, fünf Kuppeln in Form eines griechischen Kreuzes angeordnet und jeder Kuppelraum von schmalen Seitenschiffen umgeben. Im westlichen, nördlichen und südlichen Kreuzarm werden die Seitenschiffe durch Säulenreihen, über denen sich eine Galerie hinzieht, vom Mittelraum getrennt. — Ein weiterer Grund für die Größe der Raumwirkung ist in der Kleinheit, beinahe Dürftigkeit der Profile zu erblicken. Man denke sich den Dom im Barockstil umgebaut, und statt dieser mageren Kämpfer und Bogensimse die mächtig ausladenden Profile der Spätrenaissance, und sogleich wird der ganze Raum zusammenschwinden. Es ist hier nicht der Ort, das ästhetische Gesetz, das dem zugrunde liegt, zu erörtern. Nur zu einer Gegenprobe darauf möchte ich die Peterskirche in Rom empfehlen, deren Inneres bekanntlich durchaus nicht gleich den Eindruck seiner wahren Riesengröße macht.



Abb. 19. Das Innere der Markuskirche

Der Grund dafür liegt unzweifelhaft namentlich in der kolossalen Bildung aller einzelnen Bauglieder.

Zu der Schönheit der Raumwirkung gesellt sich in San Marco die farbige Pracht der Dekoration. Und diese Mosaiken mit ihrem Goldgrund, die alle Kuppeln, Bogen und Obermauern bekleiden, verkleinern nicht im mindesten den Eindruck der Größe des Ganzen, weil sie in der farbigen Gesamtwirkung aufgehen. Den Grundton gibt das warme und matte Braun des Marmors ab, das vortrefflich zum Goldschmuck paßt. Daneben sind vereinzelt auch andere Marmorsorten, roter, grüner, schwarzweiß geäderter, verwendet. Den Fußboden decken zahllose Mosaikmuster. (Meist um die Wende des dreizehnten Jahrhunderts entstanden.)

Es ist wohl begreiflich, wenn die Markuskirche ein beliebtes Stelldichein für Architekturmaler geworden ist, denn in der Tat gibt es kaum einen Punkt in ihrem Innern, der nicht nach irgend einer Seite hin einen malerischen Anblick darböte.

Merkwürdigerweise enthält nun sogar der einheitliche Grundriß der Kirche verschiedenartige Elemente. Die drei halbrunden Apsiden, die den östlichen Kreuzarm schließen, und auch die Beschaffenheit des Mauerwerks an dem westlichen Kreuzarm verraten es uns, daß hier Reste einer ursprünglichen Anlage in der Form einer Basilika vorliegen. (Dieser erste basilikale Bau war im neunten Jahrhundert unter den Partecipazio errichtet worden.) Es ist bekannt, daß die Markuskirche 976 durch einen großen Brand zum Teil zerstört worden ist. Im elften Jahrhundert wurde sie dann, namentlich unter dem Dogen Domenico Selvo, neu

aufgebaut und erhielt damals erst die gegenwärtige Gestalt einer Kuppelkirche nach byzantinischem Vorbild. Auch die halbrunde Krypta unter dem Chor, die jahrhundertelang unter Wasser stand, entstammt jener Bauperiode. Noch später, im zwölften Jahrhundert, fügte man die Vorhalle hinzu, die vielleicht erst im vierzehnten Jahrhundert vollendet worden ist (Abb. 20).

Vom Schmucke des Inneren sei zunächst das kleine romantische Altarhäuschen



Abb. 20. Westliche Vorhalle der Markuskirche

hervorgehoben, das am zweiten Pfeiler des linken Seitenschiffes (vom Haupteingange aus) steht. Es war ursprünglich auf der Piazza aufgestellt und wurde erst am Ende des dreizehnten Jahrhunderts in das Innere der Kirche hereingeholt, nachdem ein Frevler sich an ihm vergangen hatte. Um dieselbe Zeit wie dieses zierliche Gehäuse mögen die vier Säulen des Tabernakels über dem Hauptaltar aufgestellt sein, die mit Reihen von ringförmig angeordneten Reliefs aus der Geschichte des alten und neuen Bundes geschmückt sind. (Die beiden vorderen altchristlichen Stils, vermutlich Beutestücke.) Die Vorderseite des darunterliegenden

Altars deckt die berühmte Pala d'oro (Abb. 21), das schönste Erzeugnis byzantinischer Emailkunst, in ihrem ältesten, oberen Teil aus dem zehnten Jahrhundert stammend. Gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts wurden die Chorschranken errichtet, auf denen die Figuren des heiligen Markus, der Maria und der Apostel stehen. Die Renaissancezeit fügte die prächtige Ausschmückung der Cappella Zen hinzu und an den Mosaiken wurde bis ins achtzehnte Jahrhundert gearbeitet. Die ältesten von ihnen, die Mosaiken der Hauptkuppeln (mit Ausnahme der südlichen), die der Vorhalle und der Cappella Zen zeigen den byzantinischen Stil in den geringen Wandlungen, die er vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert durchgemacht hat. Immerhin haben die starren, grämlichen Figuren den hohen Vorzug, der Architektur ihrer Umgebung sich vortrefflich anzupassen. Und dies gerade gilt durchaus nicht von den Mosaiken der späteren Zeit, obwohl manchmal die berühmtesten Maler Venedigs für sie die Entwürfe geliefert haben (z. B. Tizian für die Predigt und den Tod des heiligen Jakobus im linken Seitenschiff).



Abb. 21. Einzelheit von der Pala d'oro

Bis in ihre letzten Jahre hinein hat die Republik nicht abgelassen, das Prachtgehäuse ihres Schutzheiligen zu schmücken. Jede Zeit hat das Beste und Kostbarste dargebracht, was sie zu geben hatte, und glücklicherweise hat sie dabei meistens das Bestehende geschont. Sogar die dreiste und selbstgefällige Barockkunst hat es nicht gewagt, den ehrwürdigen Tempelbau weiter anzutasten, als durch die Ergänzung seines Mosaikschmucks.

Die Markuskirche ist zunächst ohne Einfluß geblieben auf die Entwickelung des venezianischen Kirchenbaues. Erst in der Renaissancezeit hat man auf ihr Vorbild wundervoller Raumgliederung zurückgegriffen. Überhaupt liegt das wenige,



Abb. 22. Museo Corrèr, früher Fondaco de' Turchi

was von Kirchenanlagen romanischer Zeit in Venedig erhalten ist, so sehr unter den Zutaten späterer Jahrhunderte verborgen, daß es hier füglich übergangen werden kann. Mehr bleibt noch heute von den Privatgebäuden jener Periode zu sehen, freilich auch dieses nur als Stückwerk. Der schönste der romanischen Paläste, jetzt für das Museo Corrèr eingerichtet, zeigt sogar kaum einen Stein seines alten Gemäuers mehr. Die glänzende Marmorfassade ist vor ein paar Jahrzehnten von Grund aus neu errichtet — allerdings ganz in den alten Formen. Ihre beiden Geschosse sind zum größesten Teil aufgelöst in Säulenhallen, die sich in überhöhten Rundbogen schließen. Auf zehn Bogen im Erdgeschoß ruhen achtzehn im Oberstock. Links und rechts von der Halle ist die Wandfläche durch drei, im Oberstock durch vier hohe Fenster durchbrochen. Eine Reihe von dreieckigen, durchbrochenen Zinnen bekrönt den Bau. Zum Warenspeicher (Fondaco) der Türken wurde der Palast erst im siebzehnten Jahrhundert bestimmt (Abb. 22). Den gleichen Typus der zweigeschossigen Hallenfassade weisen von den Palästen des Canale grande das gegenwärtige Municipio (Palazzi Loredan und Farsetti) (Abb. 23) und der Palazzo Businello auf, alle drei mehr oder weniger verbaut. Bei anderen Palästen dieser Periode (z. B. Palazzo Falier am Campo Sti. Apostoli) bemerken wir über dem gestelzten Rundbogen eine spitzbogige Umrahmung, vollkommen in der Form des spätgotischen sogenannten Eselsrückens. Man darf jedoch dieses Motiv durchaus nicht etwa für den Beweis eines frühen Eindringens der Gotik halten. Es ist vielmehr eine rein dekorative Form orientalischen Ursprungs, die allerdings später von der Gotik aufgenommen und in ihrem Sinne umgedeutet wurde. Jene Paläste mögen noch im zwölften Jahrhundert, keinesfalls viel später erbaut sein.



Abb. 23. Palazzo Loredan. (Die obersten beiden Geschosse späterer Anbau)

Die Gotik hielt auf einem ganz anderen Wege ihren Einzug in Venedig, im Gefolge der Bettelorden. Wir vermögen uns heute nur schwer eine Vorstellung zu machen von dem ungeheueren vielseitigen Einfluß, den die beiden so sehr verschiedenen heiligen Mönche, Franziskus und Dominikus, auf ihre Zeit ausgeübt haben. Soviel steht fest, mit ihren Namen ist das größte Ereignis in der italienischen Kultur des dreizehnten Jahrhunderts bezeichnet. Franziskus lag erst seit zwei Jahren im Grabe, als zugleich mit seiner Heiligsprechung der Bau des ihm geweihten Domes in Assisi begonnen wurde. Im gotischen Stil waren die Pläne entworfen und die Geschichte der gotischen Kirchenarchitektur Italiens wurde fortan die Geschichte der Franziskaner- und Dominikanerkirchen, die bald allerorten entstanden. Die Bevölkerung der Städte nahm mit begeisterter Liebe die schlichten Mönche auf. Arm und reich spendete sein Scherflein zu ihren Klöstern und Kirchenbauten, und so reichlich flossen die Mittel, daß bald die strengen Bauvorschriften des Ordensheiligen ganz allgemein übertreten wurden. So verstoßen denn auch die beiden Bettelordenskirchen Venedigs, S. Maria dei Frari und S. Giovanni e Paolo (Abb. 24, 25), in ihren gewaltigen Dimensionen, ihren Gewölben, die Frarikirche auch mit ihrem Glockenturm beträchtlich gegen die Ordensregeln. In den wesentlichen Grundzügen der Anlage harmonieren sie aber nicht nur untereinander, sondern auch mit den übrigen Kirchen ihrer Orden, in dem lateinischen Kreuz des



Abb. 24. S. Maria gloriosa dei Frari. Inneres

Grundrisses, dem umfangreichen Chorbau, der von einer Reihe von Seitenkapellen begleitet ist. Eigentümlichkeiten der venezianischen Kirchengruppe sind dabei die säulenförmigen Rundpfeiler, welche die drei Schiffe des Langhauses trennen, die gleiche Zahl der Gewölbe in diesen Schiffen und der polygone Abschluß der Chorapsis und ihrer Seitenkapellen. So sehr wir die schöne Raumwirkung des Inneren, namentlich bei den Frari, anerkennen, so sehr fühlen wir uns durch das Äußere dieser Kirchen ernüchtert.

Die Disharmonie, die wir empfinden, beruht nun nicht sowohl in irgendwelchen Einzelheiten, als vielmehr in der heimlichen Abneigung der Italiener gegen die Gotik. Dabei handelte es sich keineswegs um eine bloße Geschmacksfrage; auch war man sich seiner Abneigung nicht überall bewußt. In Oberitalien gab es sogar schwärmerische Verehrer der Gotik. Es handelte sich vielmehr um ein Nichtverstehen, das in der Verschiedenheit der Rassen begründet war. Die Italiener neigen als legitime Nachkommen und Erben der antiken Menschen zu der beruhigten Harmonie der Kunstform; in der Architektur streben sie nach dem Ausdruck eines organischen Gefüges von Lasten und tragenden Kräften. Daher mußte ihnen das Wesen des nordischen Kathedralbaus unverständlich bleiben, der im Gegenteil durch eine überschwenglich kühne, aufwärts strebende Konstruktion jede Unterscheidung von Last und Stütze zu überwinden trachtet. Soweit die Gotik überhaupt in Italien eingedrungen ist, erscheint sie umgeformt, veräußerlicht, entseelt. Man entnahm ihr wohl die einzelnen Motive, den Spitzbogen, das Kreuz-



Abb. 25. S. Giovanni e Paolo

gewölbe, den Strebepfeiler, das Maßwerk, aber mit der allgemeinen Tendenz, die Folgerichtigkeit des konstruktiven Systems zu durchbrechen und das Einzelne organisch umzudeuten — zumal in Venedig. Die horizontale Gliederung wurde auch fernerhin entschieden betont. Man dachte nicht daran, dem Rundbogen oder der Inkrustation völlig zu entsagen. Den Spitzbogen verwendete man mit Vorliebe in den schwachen geschwungenen Formen, die man vom Orient her kannte. Die gotische Krabbe entfaltete sich zum locker bewegten Kriechblatt, aus der Kreuzblume wurde ein reicher Blätterknauf oder eine Lilienform. In Venedig ist man gar nicht dazu gelangt, das Äußere der gotischen Kirchenbauten dem Inneren entsprechend konsequent und einheitlich zu gestalten. Nur bei dem Kirchlein Sta. Maria dell' Orto (Abb. 26) gelang es, in Anbetracht der geringeren Dimensionen, die gotische Fassade wenigstens in einem Zuge zu vollenden. Doch eben dieses Beispiel illustriert am deutlichsten das Unvermögen des Baumeisters, den Geist der Gotik zu erfassen. Es ist gar nicht einmal der Versuch gemacht worden, das Portal mit dem unvermittelt darüber schwebenden großen Rundfenster oder mit den hohen Spitzbogenfenstern der Seitenschiffe in eine konstruktive Beziehung zu setzen. So gleitet denn auch der Blick von der heiteren Willkür der Architektur zu den Einzelheiten des bildnerischen Schmuckes ab. — Der Chorbau der Frari (Abb. 27) bekundet mit den mächtigen zwei Geschossen seiner Spitzbogenfenster eine ernstere Baugesinnung; doch er ist Stückwerk geblieben. Die Fassade wartet auf die Marmorumhül-



Abb. 26. S. Maria dell' Orto.

lung, von der nur das reich skulptierte Portal fertig geworden ist. Auch an der Fassade von S. Giovanni e Paolo ist nur der marmorne Prachtbau des Portals vollendet, ein charakteristisches Stück venezianischer Bildnerei aus der Zeit des Überganges von der Gotik zu Renaissanceformen. Die Fassade von S. Stefano am Campo Morosini wird wegen der zierlichen Terrakottaumrahmung ihrer Fenster und wegen des prächtigen, dem Frariportal vergleichbaren Haupteingangs bewundert. — So ist die Gotik am Äußeren der venezianischen Kirchenbauten nicht über fragmentarische Leistungen hinausgelangt. —

Erfreulicher wird das Bild, wenn wir uns dem Palastbau zuwenden. Eben weil hier keine neuen konstruktiven Aufgaben zu lösen waren, bleiben uns auch die Konflikte der Kirchenenarchitektur erspart. Es handelte sich lediglich um neue dekorative Formen der Fassadengestaltung, die im Sinne der Spätgotik so malerisch lebendig gefunden wurden, daß sie der architektonischen Physiognomie der Stadt recht eigentlich ihre charakteristischen Züge verliehen haben. Der venezianische Palast, wie ihn die Welt kennt und bewundert, ist der gotische Palast.

Die ganze Entwickelung dieser Architektur begleitet ein Monumentalbau, der durch seine äußere Erscheinung wie durch seine historische Bedeutung ebenso einzig dasteht wie die Markuskirche, der Dogenpalast (Abb. 28) — auch er ein Bauwerk, bei dem der phantastisch malerische Gesamteindruck es ungemein erschwert, mit den Einzelheiten der Form zu rechten. Wer wagt von Fehlern zu reden, wo das architektonische Bild, wie es einmal ist, in der Phantasie der ganzen kultivierten Welt lebt? — Und doch sind hier alle landläufigen Begriffe von Fassadengliederung auf den Kopf gestellt im eigentlichsten Sinne des Wortes. Es gilt als selbstverständlich aus statischen wie aus ästhetischen Gründen, daß man das Erdgeschoß massiver,



Abb. 27. Der Chor von S. Maria dei Frari

die oberen Stockwerke leichter gestaltet. Hier ist es umgekehrt. Auf zwei Bogenhallen lastet eine durch wenige Fenster unterbrochene Mauermasse, die beinahe ebenso hoch ist, wie beide Hallen zusammen. Ferner ist das Verhältnis der beiden Arkaden zueinander so unwahrscheinlich, daß man lange Zeit gemeint hat, von den schweren fußlosen Säulen des Erdgeschosses müsse noch ein gutes Stück im Erdboden stecken. Dem ist aber nicht so. Die Säulen waren nie höher als wir sie jetzt sehen. Bezeichnend ist es immerhin, daß schon bald nach der Vollendung des Baues das Mißverhältnis empfunden und auf den Abbildungen der Maler, die noch naiver waren als heute, frischweg verbessert wurde. Auf den meisten alten Gemälden und Holzschnitten des Dogenpalastes finden wir sein Erdgeschoß erhöht, seine Obermauer verringert.

Die Geschichte des Dogenpalastes ist eng verwachsen mit der der Republik. Gleich, nachdem der Sitz der Regierung nach Rialto verlegt worden war, begann man den Bau einer herzoglichen Burg. Von ihr sind allerdings keine Spuren mehr erhalten. Was wir sehen, entstammt in seinen ältesten Teilen dem vierzehnten Jahrhundert. Zuerst erbaute man vor 1340 die beiden Hallen, und zwar an der Südostecke beginnend, beim jetzigen ponte della paglia. Die Reste des älteren Palastes ließ man dahinter stehen. Eine Unterbrechung der Arbeiten brachte die Verschwörung des Dogen Marino Falieri. Einer der Werkmeister, Filippo Calendario, war unter den Schuldigen und wurde an den Säulen seines eigenen Baues gehenkt. Damals soll ein Senatsbeschluß es bei tausend Dukaten Strafe verboten haben, von einer Fortsetzung des Baues zu reden. Endlich habe sich in dem Dogen Tommaso Mocenigo einer gefunden, der die Buße erlegt und damit 1422 die Bauarbeiten wieder in Fluß gebracht habe. Dem widerspricht nun freilich schon das Datum 1404, das an dem großen Prachtfenster der Südseite, einem



Abb. 28. Dogenpalast

Werke des P. Paolo delle Massegne, erscheint. Jedenfalls führte die Künstlerfamilie der Buon in den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts den Bau glücklich zu Ende. Die porta della carta, seit 1439 von Bartolommeo und seinem Vater Giovanni Buon errichtet, bildete den Beschluß (Abb. 30). Es ist ein zierliches und reiches, vielleicht überreiches Schmuckstück der spätgotischen Bildnerei Venedigs, schon stark durchsetzt mit Renaissancemotiven.

Durchschreitet man dies Tor und gelangt durch einen dämmerigen Säulengang in den Hof des Palastes (Abb. 29), so wartet des Beschauers eine neue Überraschung. Hier herrscht bereits die Renaissance. Mit dem prachtvollsten Marmorgebilde hat sie zwei Seiten des weiten Hofes umzogen. Der Bau jener Halle hinter der porta della carta und namentlich das Turmgebäude an seinem Ende, die torricella mit ihrem geschweiften Helm und den vielen fialenartigen Obelisken daneben, enthält noch manches Gotische. Auch die schöne Spitzbogenhalle des Oberstocks am Palast wiederholt mittelalterliche Motive, dennoch aber triumphiert überall ein neuer glänzenderer Stil. Drei Meister haben sich hier die Hand gereicht: Bartolommeo Buon erbaute nach einem Brande 1477 die torricella, Antonio Rizzo, der wackere Bildhauer, begann bald nach 1480 die unteren beiden Geschosse des Ostflügels und führte 1498 die scala dei giganti zur Wohnung des Dogen hinauf, damit der Fürst von hier aus mit seinem ganzen Gefolge feierlich angesichts des Volkes hinabziehen könne und schließlich setzte Pietro Lombardo (seit 1499) den beiden Hallen zwei reich dekorierte Fenstergeschosse auf und errichtete



Abb. 29. Hof des Dogenpalastes

die Fassade vor der Cappella San Clemente hinter der Riesentreppe. Die drei Meister waren verschieden genug: dem schwerfälligeren Buon stand der frische Rizzo gegenüber und zu ihnen gesellte sich der zierliche Lombardo, der Meister der venezianischen Schmuckkastenarchitektur. Und doch vereinigte alle drei jene Unbefangenheit, jene Freude an den Zierden des Lebens, die der Jugend und der Frührenaissance gemeinsam sind. Einzelnes ergänzte gegen 1550 Antonio Scarpagnino, z. B. die Dekoration der drei Arkaden hinter dem oberen Podest der Treppe; auch hat er an der dem Kanal zugewendeten Fassade die Anordnung der Fenster verändert. Die äußere Gestalt, die der Dogenpalast somit um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts erhalten hatte, ist ihm geblieben. Eine Gefahr, die ihm bald darauf nach wiederholten Bränden (1574, 1577) drohte, wurde glücklich abgewendet. Palladio empfahl nämlich eine durchgreifende Veränderung des beschädigten Baues im Sinne seiner strengen Hochrenaissance. Gott sei Dank entschied sich aber die Signoria für Antonio da Pontes Meinung, der dann mit bewundernswertem Geschick alles schonend wiederherstellte. Zuletzt — um 1600 — kam noch die sogenannte Seufzerbrücke hinzu, die Antonio Contino zwischen Dogenpalast und Gefängnis erbaute (Abb. 31). Die gotischen Fassaden des Dogenpalastes fanden ihren Wiederhall in der gesamten Privatarchitektur Venedigs. Das Maßwerk der Arkaden, die farbig gemusterte Mauerfläche, die gewundenen Ecksäulen, die Zinnen, alles wurde tausendfältig wiederholt und abgewandelt. Das verwendete Material wurde dabei anfänglich einfacher als früher. Man ließ

reichlich die Ziegelmauer hervortreten, war sparsamer mit den Inkrustationen, überhaupt versuchte man durch die Farbigkeit zu ersetzen, was man an der Kostbarkeit des Steins sich entgehen ließ. In einem wesentlichen Punkte weichen diese gotischen Fassaden von den älteren dadurch ab, daß an Stelle der Hallen in beiden Stockwerken eine kurze Loggia von wenigen Bogen im Oberstock tritt. Die Halle im Erdgeschoß verschwindet. Neben dem Portal erscheinen hier gewöhnlich die niederen Fenster eines Mezzanins. Das Gesamtbild gewinnt dadurch an Geschlossenheit und an malerischer Gliederung. Noch heute finden wir diesen Typus in vielen Beispielen den ganzen Canale grande entlang gleich vom jetzigen Hotel Europa an und überall verstreut in der Stadt. Nur einige besonders charakteristische Paläste seien aus der Menge hervorgehoben. Die einfachste Form dieses Typus — noch ohne durchbrochenes Maßwerk über der Loggia — stellt der höchst malerisch gelegene kleine Palazzo Sanudo-Vanaxel dar, dicht bei Sta. Maria dei Miracoli gelegen (Abb. 138). Der Palazzo Manolesso-Ferro (jetzt Grand Hotel) am Canale grande hat bereits jenes Maßwerk, aber nur spärlich, gleich über den Bogen von einem Gesimse abgeschnitten. Reich entwickelte Loggien an dem geräumigen, neuerdings restaurierten Palazzo Cavalli und am Palazzo Giovannelli. Von monumentaler Größe die Paläste Pisani und Foscari (Abb. 33). Der letztere, weithin sichtbar, an der ersten Biegung des Kanals gelegen, ist zugleich beachtenswert wegen der dreifach

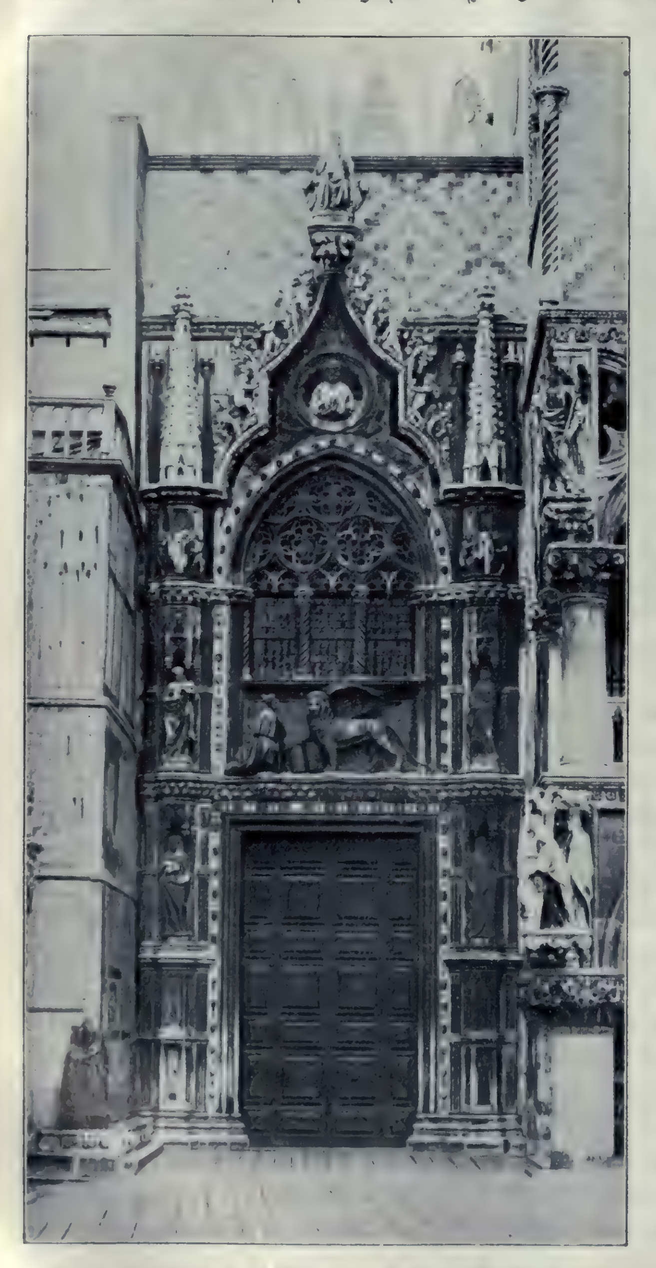


Abb. 30. Porta della Carta am Dogenpalast

verschiedenen Behandlung der Loggia, die am zierlichsten in dem dritten Obergeschoß wird, das der unglückliche Doge Francesco Foscari aufsetzen ließ. Besonders reich entwickeltes Maßwerk mit zwei Reihen von Vierpässen übereinander am Palazzo Cicogna bei S. Angelo Raffaele. Von den kleinen Fassaden, ohne Loggia, ist die des Palazzo Contarini-Fasan berühmt wegen der schönen durchbrochenen Geländer ihrer Balkone. Das Juwel aller dieser Bauten, gerade in seiner Unregelmäßigkeit, der venezianischste aller venezianischen Paläste ist die Cà Doro (Abb. 32), die gegen-



Abb. 31. Seufzerbrücke

wärtig von ihrem Besitzer, dem Baron Franchetti, gleichsam als nationales Denkmal konserviert wird. Daß gerade hier eine unverständige Restaurierung die rechte Hälfte des Erdgeschosses durch eine Reihe von Balkonfenstern statt der ursprünglichen Mezzaninfensterchen verunstalten mußte, daß gleichzeitig an Stelle einer allerdings defekten Spitzbogenreihe der langweilige Zinnenkranz auf das Dachgesimse kam, ist freilich zu beklagen. Immerhin kann man nichts reizenderes sehen, als dieses kleine, heiter farbige Marmorhaus mit seinen zierlich gemeißelten Fenstern

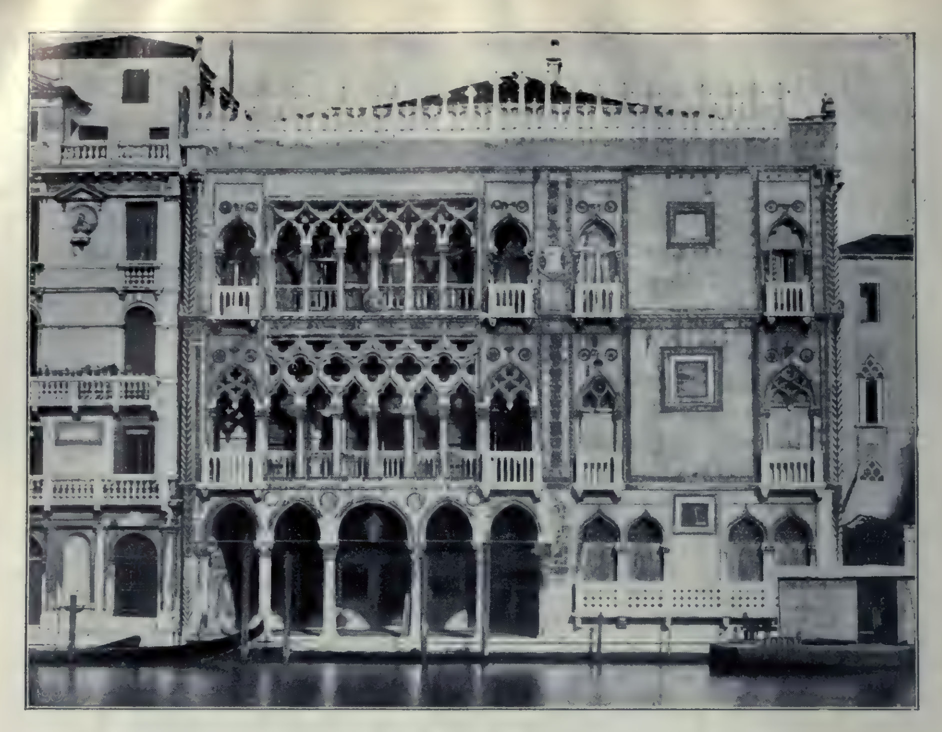


Abb. 32. Cà Doro

und Hallen über dem grünen Wasserspiegel. (Die Leitung des Baues, an dem eine Menge Steinmetzen, auch lombardische und toskanische zusammen arbeiteten, lag in den Händen der Giovanni und Bartolommeo Buon.)

Es hat lange gedauert, bis die Renaissance in Venedig vollkommen durchdrang und siegte. Fehlte doch hier das Verständnis für zwei der wesentlichsten Züge der großen Kulturbewegung, die man mit diesem Namen bezeichnet. Die freie Entwickelung der Persönlichkeit wurde durch ein streng aristokratisches Regiment gehemmt und die leidenschaftliche Begeisterung für antike Kunst und Dichtung fand nur wenig Widerhall in den Kreisen der prächtigen, aber doch nüchtern denkenden kaufmännischen Nobili. Der einzige Kanal, durch den Renaissanceformen schon früh ungehindert eindrangen, war die Dekorationskunst. Ihre Vertreter, Bildhauer, Goldschmiede und Maler, begrüßten mit Freuden die Fülle von Motiven, die ihnen zuströmte. Allein sie waren nicht eben die gebildetsten Träger des neuen Stils. Mit der ganzen Frische ihrer Zeit schalteten sie in dem reichen Formenschatz, ohne nach dem Woher und Wozu viel zu fragen. In keinem Gebiete Italiens wird daher die Frührenaissance durch ein so fröhliches Durcheinander und Stilgewirr bezeichnet wie in Venedig. Manches Gotische fristete noch lange sein Leben, trotz des Widerwillens, den die Italiener gegen die strenge Gotik hegten. Daneben tauchten aber auch wieder vergessene romanische, ja orientalische Reminiszenzen auf — geometrische Kreismuster, zierlich durch Bänder miteinander verschlungen. Selbst bei rein architektonischen Aufgaben griff man wiederholt auf die Vorbilder zurück, welche die Kirchen des frühen Mittelalters für



Abb. 33. Palazzo Foscari

Kuppelräume darboten. Das Glück wollte es, daß gerade die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts einen Höhepunkt der Macht und des Wohlstandes für die Republik bedeutete. Die Aufträge ergingen reichlich und mit kostbarem Gestein für die Inkrustationen brauchte nicht gespart zu werden.

Das Urteil über die vielen Bauten, die in dieser Zeit, etwa von 1460 bis 1540, entstanden sind, ist nicht leicht zu fällen. Es kommt darauf an, welchen Standpunkt man einnimmt. Soviel ist gewiß, dem ungelehrten flüchtigen Beschauer gefallen sie alle miteinander ausnehmend. Wer dagegen in den Stilformen bewandert ist und eine klare architektonische Disposition liebt, wird vielleicht alles verwerfen. Er mag mit Recht angesichts dieser bunten vielgeschossigen Fassaden den „Kunstschreinergeist" der venezianischen Architektur schelten, der jede Bauform in eine Zierform auflöse. Man kann jedoch dieses zugeben und trotzdem jene Bauten Venedigs lieben und loben, wenn man bedenkt, daß jede Baukunst ein Gewächs ihres Bodens ist. Hier auf engem Raum und über dem Wasserspiegel — man kann es nicht genug wiederholen — muß das Gebäude durch mannigfachen Schmuck in die Nähe wirken, da es durch eine edle Gliederung des Ganzen nicht in die Ferne wirken kann. Eine römische Cancelleria käme auf einem Campo San Zaccaria nicht zur Geltung. Darum wollen wir auch jenen venezianischen Baumeistern, den Lombardi, den Bergamaschi und den Scarpagnini ihre stillosen



Abb. 34. Fassade der Kirche S. Zaccaria

Launen verzeihen, denn ihre Art von Baukunst ist die letzte echte venezianische, die nirgendwo anders auf der Welt möglich wäre. Die reine internationale und unpersönliche Architektur der Hochrenaissance mit ihrem strengen Meister Palladio an der Spitze zog immer noch früh genug in die Lagunen ein. (Ein Seitenblick auf die politische Geschichte liegt nahe. So lange die Republik im siegreichen Aufstieg begriffen war, besaß sie auch die Kraft zur Bildung eigentümlicher architektonischer Typen.) Die Betrachtung dieser Periode gewinnt gegen die der früheren Zeiten den Vorzug, daß man es von nun an mit Persönlichkeiten zu tun hat, welche die Entwickelung leiten, nicht mehr mit anonymen Gruppen von Denkmälern. Namentlich ist es Pietro Solari, genannt Lombardo, der als das Haupt einer zahlreichen Künstlersippschaft einen maßgebenden Einfluß gewinnt, sowohl auf die Baukunst wie auf die Bildnerei. Sein Beiname schon verrät es, woher die Venezianer zunächst ihre Renaissance bezogen.

Das früheste Baudenkmal des neuen Stils, die Kirche San Zaccaria (be-



Abb. 35. Inneres von S. Zaccaria

gonnen 1458), läßt sich allerdings mit Bestimmtheit keinem der bekannten Lombardi zuweisen (Abb. 34, 35). Als ihr erster Architekt bis zum Jahre 1477 wird ein Antonio di Marco Gambello genannt. Er begann den Chorbau im spätgotischen Stil, polygon mit Umgang, und auch das Sockelgeschoß der Fassade mit seiner bunt inkrustierten Felderteilung und den gewundenen Ecksäulchen der Pilaster. Die weiteren Teile des Baus erwuchsen dagegen vollkommen im Sinne der venezianischen Frührenaissance, die Kuppeln und Halbkuppeln des Chors und seines Kapellenkranzes und namentlich die Fassade. Lediglich zur Bereicherung der dekorativen Wirkung in fünf Geschosse zerteilt, die ihrerseits wieder in Reihen von Nischen und Fenstern aufgelöst sind, bildet sie ein Musterbild der venezianischen Schmuckkastenarchitektur. Der halbrunde Giebelabschluß — eine Reminiszenz an die Markuskirche — blieb für den ganzen Verlauf dieser Stilperiode maßgebend. Die Technik der Bearbeitung des Steins in flachen und plastischen Ornamenten ist hier wie gewöhnlich in Venedig äußerst sauber und erfreulich. — Eine ähnliche



Abb. 36. S. Maria dei Miracoli in Venedig

Fassade, vereinfacht und in kleineren Verhältnissen, ist die der Gottesackerkirche S. Michele di Murano (Abb. 5). Indessen verdient bei ihr größere Beachtung als das Äußere der überaus zierliche Lettnerbau, der im Innern eine westliche Vorhalle von dem Raum für die Gemeinde trennt, und der Kuppelraum der Cappella Emiliana von Guglielmo Bergamasco (1530) mit seinen reichen ornamentalen Skulpturen. Weitere Fassaden derselben Art an S. Giobbe (mit prächtigem Portal) und an der Kirche der Gesuati, letztere dadurch beachtenswert, daß hier zuerst die farbigen Scheiben im Felde der Pilaster erscheinen, später eines der gewöhnlichen Dekorationsmotive. Eine andere Gruppe von Kirchenbauten verdient besondere Beachtung wegen ihrer Raumanlage. San Marco und die kleineren romanischen Kuppelkirchen (S. Fosca in Torcello, S. Giacomo di Rialto) waren ihre Vorbilder. Der mittlere Kuppelraum der Markuskirche ist ziemlich genau in S. Giovanni e Crisostomo wiederholt, nur mit den Mitteln der Renaissance reicher gegliedert. Eine verwandte spätere Anlage in S. Giovanni Elemosinario. Am schönsten ist der gleiche Raumgedanke in San Salvatore entwickelt,



Abb. 37. Inneres von S. Maria dei Miracoli

dem Meisterwerk des Tullio Lombardo. In seinen Hauptteilen erst seit 1530 nach längerer Unterbrechung vollendet, neigt der Bau in der Reinheit der Einzelformen schon der Hochrenaissance zu.

Über den Pilastern, die sich an die Hauptpfeiler anlehnen, erscheint hier zuerst eine Attika. Dennoch ist der ganze hohe Kuppelbau durchdrungen von dem Geist der zierlichen Frührenaissance und unterscheidet sich merklich von den kalten und ernsten Hochrenaissanceräumen. Die langweilige Barockfassade datiert vom Jahre 1663. —

Keine der eben genannten Kirchen kann sich an ungestörter Einheit der Gesamterscheinung messen mit Sta. Maria dei Miracoli (Abb. 36, 37). Aus einem Gusse vollendet steht das niedliche Tempelchen da. Als Behausung für ein wundertätiges Marienbild wurde es aus reichlich zusammengeflossenen Opferspenden in acht Jahren (1481—1489) von Pietro Lombardo erbaut. Von außen betrachtet erscheint es als ein kostbarer Reliquienschrein in großem Maßstabe. Namentlich der halbrunde Fassadengiebel erweckt die Vorstellung eines Kofferdeckels. Die



Abb. 38. Scuola di San Rocco

Außenwände sind durch dunkle Pilaster auf hellem Grunde gegliedert, zwischen denen die Felder in geometrischen Mustern sehr nett, aber ohne jede Notwendigkeit inkrustiert sind. Das Innere, mit reicher Kassettendecke im Tonnengewölbe geschlossen, ist einschiffig, der Chor terrassenförmig erhöht, vor der Eingangswand ein Nonnenchor. Die ganz besonders zierlichen Ranken- und Figurenornamente, die alle Füllungen bedecken, bilden eine Fundgrube für Dekorationskünstler. Von 1505—1515 leitete Pietro Lombardo die Ausschmückung der Cappella Zen in der Markuskirche. Von seinem berühmten Palastbau wird noch die Rede sein.

Zwischen kirchlichen und profanen Gebäuden vermitteln die Versammlungshäuser der Laienbrüderschaften, die man in Venedig Scuole nannte. Ihrer Bestimmung gemäß sind es Saalbauten, die außer einem großen Versammlungsraum gewöhnlich wenige Nebengemächer enthalten. Die schönsten von ihnen gehören der Frührenaissance an. An erster Stelle sei der Scuola di San Marco (Abb. 41) gedacht. Der umfangreiche Bau besteht aus zwei rechtwinklig vereinigten Flügeln, von denen der längere, nordöstliche, am Kanal liegt, der südwestliche, der die Hauptfassade bildet, an die Kirche S. Giovanni e Paolo stößt. Die Fassade ist ein verfeinertes Seitenstück zu der von San Zaccaria. Das Portal wird von einem Bogen



Abb. 39. Palazzo Dario

auf überschlankem Säulenpaar mehr überragt als umschlossen. Eine bekannte Merkwürdigkeit sind die perspektivischen Reliefs im Erdgeschoß, vortrefflich gearbeitet, aber doch nur Spielerei. — Von der Scuola San Giovanni Evangelista, in der Nähe der Frari, wahrscheinlich gleichfalls einem Bau des Pietro Lombardo, ist nur der Vorhof mit prächtigem Portal erhalten. (In der Bogenlünette ein monumentaler Adler des Evangelisten.) Auf einer höheren Entwickelungsstufe erscheint die venezianische Frührenaissance in der Scuola di San Rocco, von Santo Lombardo begonnen, doch in ihrer gegenwärtigen Gestalt von Antonio Scarpagnino 1550 vollendet (Abb. 38). Der Kunstschreinergeist ist hier beinah überwunden, überall zeigt sich das Streben nach vernünftiger Gliederung und sinnreicher Gestaltung des Schmuckes. Die vortretenden Säulen, welche die zweistöckige Fassade gliedern, tragen einen ebenso originellen wie reizenden Schmuck in einem breiten Blätterkranz, der sich lose um den Schaft legt und dessen Überschlankheit glücklich mildert. Die Teilung der Rundbogenfenster des Erdgeschosses in zwei kleinere Bogen, auf denen ein Kreis ruht, ist ein Nachklang gotischen Maßwerks. Das hübsche Motiv kehrt noch manchmal an den Palastbauten wieder. Der Gesamteindruck zierlicher Pracht ist unvergleichlich. Die anderen beiden Bauwerke des Scarpagnino, die Fassade von San Sebastiano und die Fabbriche vecchie di Rialto, fallen daneben merkwürdig ab durch Nüchternheit und absichtliche Kor-



Abb. 40. Palazzo dei Camerlenghi

rektheit. Zierlicher und doch der Art Scarpagninos verwandt ist der Palazzo dei Camerlenghi neben der Rialtobrücke von Guglielmo Bergamasco (Abb. 40).

Den frühesten Typus venezianischer Renaissance mit spielenden Inkrustationen und flacher Profilierung repräsentiert unter den Palästen des Canale grande der Palazzo Dario (1450) (Abb. 39). Die größeren Palazzi Manzoni und Contarini delle figure, sorgfältiger disponiert, mit breiten Sockelstreifen am Fuß der einzelnen Geschosse gehören zu den letzten, die jenen leichten Zierat bunter Scheiben und Schilder tragen. Einen anderen Typus, ohne Pergolo, mit den gekuppelten Bogenfenstern der Scuola di San Rocco, finden wir in den Palästen Corner-Spinelli und Vendramin-Calergi (Abb. 42). Der Palazzo Corner wird durch ein Sockelgeschoß und ungeheuer breite Pilaster sehr energisch gegliedert, der Palazzo Vendramin seit 1481 von Pietro Lombardo, vielleicht nach Plänen des Moro Coducci erbaut, ist der größte und schönste der ganzen Gruppe. Durch Säulenstellungen fest gefügt, scheint er doch mit den lichten Bogenreihen seiner Obergeschosse beinah über dem Wasserspiegel zu schweben. Für die Deutschen ist sein Dach geweiht, weil unter ihm Richard Wagner die Augen schloß.

Zur Zeit der Frührenaissance empfing auch die Piazza durch einige Neubauten im wesentlichen ihre gegenwärtige Gestalt. Der leitende Architekt scheint dabei Bartolommeo Buon gewesen zu sein. Zuerst wurde 1466 der Pilasterbau des Uhrturms begonnen (vielleicht von Pietro Lombardo vollendet). Bald darauf



Abb. 41. Scuola di San Marco (Hospital)

entstanden die alten Prokurazien, die Amtswohnung für die Prokuratoren von San Marco und Lokal zahlreicher Behörden. Beide Gebäude sind von ziemlich geringem selbständigen Wert. Einzelnes, z. B. der kleinliche Zinnenkranz auf dem Hauptsims der Prokurazien, ist geradezu verfehlt und doch bilden die langen Bogenreihen eine ruhig vornehme Umrahmung des Platzes, wie man sie sich nicht besser wünschen kann. Das Auge gleitet an ihnen ungestört entlang, um auf dem Prachtbild von San Marco auszuruhen. Während bei diesen beiden Bauunternehmungen die Rolle des Bartolommeo nicht ganz klar gestellt ist, so war er doch jedenfalls der Meister, der dem Glockenturme der Markuskirche seinen Abschluß gab. An sich vielleicht schwerfällig ist der glatte Steinobelisk, unter dem die Glockenstube mit ihren Bogen zu einem gurtartigen Gliede zusammensinkt, doch die beste Bekrönung für den wuchtigen Pfeiler des Turms.

Noch eines Bauwerkes aus dieser Zeit muß gedacht werden, des Kaufhauses der Deutschen neben der Rialtobrücke (jetzt Hauptpost). Freilich ist es gegenwärtig ein kahler Steinwürfel, der nur durch die Fensteröffnungen Leben erhält, einst aber, als die Fresken Giorgiones und Tizians seine Mauern schmückten, war es vielleicht das schönste Haus Venedigs.

Abb. 42. Palazzo Vendramin



Die Kirchen und Paläste Venedigs hatten zur Zeit der Frührenaissance ihren lokalen Charakter zum Teil schon deswegen bewahrt, weil ihre Erbauer in dem neuen Stil noch nicht recht Bescheid wußten. Gerade ihre Ungelehrtheit verlieh ihren Werken einen Hauch naiver Frische. Das wurde nun anders, je mehr man hinter das Wesen des Renaissancestils kam. Die Unbefangenheit schwand. Hatte die Frührenaissance venezianischen Dialekt gesprochen, so redete die Hochrenaissance toskanische Schriftsprache. Immer vernehmlicher predigten die großen Künstler Italiens eine hohe Gesetzmäßigkeit, so daß keiner, der nicht für einen Banausen gelten wollte, sich von ihrem Vorbild entfernen durfte. Was war nun das Wesen des neuen Stils, das ihn von seinen Vorgängern so gründlich unterschied? Es war nicht mehr, wie in der Gotik „Rhythmus der Bewegung", um Burckhardts schönen Ausdruck zu gebrauchen, es war vielmehr die harmonische Abteilung der Massen. Ein stärkerer Schattenschlag, als ihn die Frührenaissance gebraucht hatte, war hierzu erwünscht, jeder Zierat aber, der nicht diesem idealen Zwecke diente, war überflüssig, wenn nicht störend. Die Bauformen wurden den römisch-antiken Resten entnommen und die Begeisterung für das Altertum wachte eifersüchtig über der



Abb. 43. Palazzo Grimani

reinen Erhaltung dieser Formen. Dennoch aber erfreute sich der Künstler im Vergleich zu der vorhergehenden gotischen Stilperiode einer größeren Freiheit. Kein strenges konstruktives Gesetz beeinflußte mehr den Plan und die einzelnen Glieder des Baues, vielmehr entschied in letzter Linie die Harmonie des Eindrucks, der schöne Augenschein. Gewiß galten auch hier strenge Gesetze, aber es waren sehr feine ästhetische Gesetze, die sich — allen Versuchen der damaligen italienischen Schriftgelehrten zum Trotz — nicht in starre Formeln bannen ließen.

Der neue Stil hatte seine Heimat in Florenz. Indessen erhob er bald in höherem Grade als irgend ein anderer Baustil den Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Schon um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts stellte sich die Renaissancearchitektur in Palladios Werken in einer Reinheit dar, die nicht nur etwas Unpersönliches, sondern sogar etwas Internationales hatte. Sie ist denn auch tatsächlich über die ganze Welt verbreitet.

Die Bauten, die von nun an in Venedig entstanden, sind allerdings von



Abb. 44. San Giorgio dei Greci

hoher Bedeutung für die Geschichte der Renaissance, allein sie sind nicht mehr wie die früheren Gewächse des venezianischen Bodens. Am meisten werden uns diejenigen interessieren, die einen lokalen Charakter wenigstens erstreben.

Als erster Baumeister der Hochrenaissance in Venedig verdient Michele Sanmicheli genannt zu werden, ein Veroneser, der sich in der Schule Bramantes gebildet hatte. Die vielfachen inneren Kriegshändel Italiens brachten es mit sich, daß er seine großen Gaben zumeist in den Dienst der Befestigungskunst stellen mußte. So hat er nacheinander die Vesten des Kirchenstaates und der Markusrepublik neu eingerichtet. Doch blieb ihm noch die Zeit, einige Paläste in Verona und Venedig zu bauen, von denen der Palazzo Grimani (Abb. 43) am Canal grande, jetzt Appellgerichtshof, hervorgehoben sei. Als er erbaut war — um 1550 — muß er alles in seiner Nachbarschaft erdrückt haben und noch jetzt ist er mit den riesigen drei Bogenfenstern seiner Obergeschosse der imposanteste Vertreter der Renaissancearchitekur am Kanal.

Um dieselbe Zeit, da Sanmicheli als Festungsingenieur in den Dienst der Republik trat, kam der Florentiner Jacopo Sansovino nach Venedig. Er hatte zu den Künstlern gehört, die vor dem puritanisch gesinnten Papst Hadrian VI. aus Rom entwichen waren. Schon damals, 1523, hatte er Venedig aufgesucht. Indessen erst vier Jahre später ließ er sich dauernd hier nieder und erhielt bald darauf den wichtigen Posten eines proto de supra, eines Oberaufsehers an den kirchlichen und den meisten Staatsgebäuden Venedigs (mit Ausnahme des Dogenpalastes). War Sanmicheli in allem, was er baute, dem hohen Ernst der bra-



Abb. 45. Die Bibliothek von San Marco, jetzt königlicher Palast

mantischen Architektur treu geblieben, so ging der vielgewandte Sansovino auf die venezianischen Neigungen zu üppiger festlicher Pracht ein. Mit Tizian, dessen Altersgenosse er war, wurde er bald befreundet und nahm allmählich in seinem langen Leben — er starb erst 1570 — in der Baukunst und Bildnerei Venedigs eine ebenso leitende Stellung ein, wie Tizian in der Malerei. Aus seiner Schule ging die nächste Generation der venezianischen Bildhauer und Baumeister hervor und dem Gesamtbilde der Stadt hat er durch einige hervorragende Bauten den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt, wie wenige nach ihm. Leider nur stand sein künstlerischer Charakter nicht auf der Höhe seiner Begabung, er ließ sich manchmal gehen und lieferte neben einigem Unvergänglichen flüchtige und manierierte Sachen.

Von seinen Kirchenbauten ist San Giorgio dei Greci (Abb. 44) am beachtenswertesten. Die zweigeschossige Fassade lehnt sich in den Einzelheiten der Dekoration so sehr an die Art der Lombardi an, daß man die Mitwirkung eines aus jener Familie, des Santo Lombardo, angenommen hat. Das einschiffige Innere, im Tonnengewölbe geschlossen, mit mittlerer Kuppel, wird durch die byzantinische Bilderwand, den Ikonostas, quer durchschnitten und ist nicht sonderlich interessant. Für den langweiligen Bau von S. Francesco della Vigna ist Sansovino vielleicht insofern nicht ganz verantwortlich zu machen, als ihm der baugelehrte Mönch Francesco di Giorgio in seinen Entwurf hineinkorrigierte. Die Fassade wurde nachträglich von Palladio hinzugefügt. — Noch unbedeutender sind die späteren Kirchenbauten Sansovinos, San Martino und San Giuliano.



Abb. 46. Die Zecca

— Dagegen erwarb er sich wohlverdienten, unsterblichen Ruhm mit den profanen Staatsgebäuden der Bibliothek (Abb. 45) und der Münze (Zecca) (Abb. 46). Beide sind um dieselbe Zeit, 1536, begonnen, stoßen Wand an Wand und bilden den stärksten Kontrast, der sich denken läßt. Meisterhaft hat es Sansovino verstanden, schon in ihrer äußeren Gestalt die Bestimmung der Gebäude anzudeuten. Mit seinen derben Rustikablöcken, aus denen Wände und Pfeiler bestehen, mit den vermauerten Bögen seines Erdgeschosses verschließt sich dies Münzhaus drohend gegen jeden, der unberufen in seine Schatzkammern eindringen möchte. Die Bibliothek öffnet sich dagegen in prächtigen Bogenreihen für alle, die sich in ihrem Raum zu friedlichen Studien versammeln wollen. Die langgestreckte Ausdehnung der Bibliothek bei mäßiger Höhe kann zu keinerlei Bedenken Anlaß geben, weil das Ganze als ein Hallenbau, wie Burckhardt richtig bemerkt, überhaupt von unbestimmter Länge sein durfte. Die Anordnung der Bogenreihen, die zwischen vortretenden Säulen im Erdgeschoß auf schlichten Pfeilern, im Oberstock auf kannelierten Säulenpaaren ruhen, ist unvergleichlich schön. Namentlich gibt es wenige Gebäude auf der Welt mit einer so reichen Wirkung von Licht und Schatten. Wenn man neben so hohen Vorzügen Bedenken äußern will, so mag man sie gegen die bekrönenden Teile des Baues richten. Die Dachbalustrade ist gewiß zu schwer, der obere Fries vielleicht zu hoch und auch die Girlanden, die ihn schmücken, erscheinen allzu wuchtig für die Knäblein, die sich mit ihnen schleppen. Indessen muß man zugestehen, daß gerade diese starke Profilierung der Schattenwirkung des Frieses zugute kommt.



Abb. 47. Palazzo Corner Cà grande

Neben diesen beiden Meisterwerken kann die Loggetta unter dem Glockenturm als architektonische Leistung nicht bestehen. Die riesige Attika drückt den Hallenbau in den Boden, ein Eindruck, der dadurch noch verstärkt wird, daß die unteren Teile des Erdgeschosses unter den vorspringenden Balustraden verschwinden. Der Skulpturenschmuck verleiht dem zierlichen Gebäude seinen größten Wert. — Die Fabbriche nuove, die Sansovino neben der Rialtobrücke den älteren Fabbriche des Scarpagnino hinzufügte, verdienen keine besondere Beachtung. Dagegen bereicherte er den Canal grande um einige Palastbauten, die für spätere Zeiten Vorbilder wurden. Namentlich gilt dies von dem Palazzo Corner Cà grande mit seinem hohen rustizierten Sockelgeschoß und den reich gegliederten Bogenreihen seiner oberen Stockwerke (Abb. 47). Einfacher der Palazzo Manin (früher Dolfin) mit einem Pergolo von vier Bögen inmitten der Obergeschosse und einer durchlaufenden Arkadenreihe im Erdgeschoß. Schon durch ihre Geräumigkeit zeichnen sich diese Paläste Sansovinos und Sanmichelis vor den älteren aus. Die vornehm disponierende Hochrenaissance bequemte sich eben nur ungern zu den kleineren Dimensionen, die für die zierliche venezianische Gotik gerade recht gewesen waren. Als ein glänzendes Dekorationsstück aus Sansovinos später Zeit muß die scala d'oro im Dogenpalast hervorgehoben werden. Auf ungünstigem, verhältnismäßig zu engem Raume ist hier, namentlich an dem Tonnengewölbe, eine Unmenge von plastischem und gemaltem Schmuck zusammengehäuft — wiederum eine Konzession Sansovinos an die Prunksucht seiner Brotherren (Abb. 48).



Abb. 48. Goldene Treppe (Scala d'oro) im Dogenpalast

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens war dem Sansovino in Venedig ein Nebenbuhler erwachsen, der ihn allerdings nicht an Vielseitigkeit der Anlagen erreichte, dagegen ihn weit überragte an architektonischer Begabung und an hohem Ernst des Charakters — Andrea Palladio, ein Sohn der venezianischen Terraferma, 1518 in Vicenza geboren. Palladio war nur Architekt, bezeichnet als solcher aber den Höhepunkt der Entwickelung der Renaissancearchitektur. Für seine Kunst ist sein Name von weltgeschichtlicher Bedeutung. Von den einen vergöttert, wird er von den andern als nüchtern und seelenlos gescholten. Indessen ist daran zu erinnern, daß die Originalität gerade ganz großer Künstler manchmal nicht sowohl in individuellen Absonderlichkeiten besteht, als in einer vollkommenen Harmonie zwischen ihren Absichten und ihren Leistungen.

An wahrhaft genialem Raumgefühl ist Palladio unerreicht geblieben. Freilich dominierte dieses Gefühl in ihm derartig, daß er für alles, was nicht unmittelbar damit zusammenhing — für den Zierat, für die Farbigkeit, wenig Sinn besaß. Seine Schule waren die antiken Baureste Roms gewesen und diese hat er verstanden, ihre Formensprache in jedem Fall mit einer Sicherheit angewendet, die wiederum ohne Beispiel ist. Daß ein solcher Mann, der durch und durch Gesetzmäßigkeit war, nicht mit sich paktieren ließ und nicht auf lokale Eigentümlichkeiten Rücksicht nahm, ist selbstverständlich. Seine größten Kirchenbauten stehen in Venedig, allein sie könnten ebensogut in Vicenza oder anderswo stehen. Man hat es sehr



Abb. 49. Il Redentore

gerühmt, wie meisterlich er seine Kirche San Giorgio auf der Insel so angeordnet habe, daß sie den schönsten Abschluß für das Bild der Piazzetta darböte. Das ist indessen zuviel des Lobes. Der Bauplatz war gegeben, der Campanile längst fertig und das anstoßende Kloster im Bau begriffen, ehe Palladio kam (1565). An sich betrachtet sind seine Kirchenbauten, namentlich im Äußeren, einander eng verwandt: eine einzige Säulenstellung trägt den mittleren Hauptgiebel, die Seitenschiffe lehnen sich mit Halbgiebeln an den Mittelbau, die Mauerfläche zwischen den Säulen wird durch Nischen belebt. Bei San Giorgio erscheint das Hauptportal eingesunken zwischen den hohen Postamenten der benachbarten Säulen, unschön ist es auch, daß der Kämpfersims über den Seitenschiffen hinter den Säulen durchläuft und somit die ganze Fassade durchschneidet. Ähnlich die Fassade von S. Francesco della Vigna. Beides ist vermieden an der Redentore-Kirche auf der Giudecca (Abb. 49). Auch ist das Innere hier am schönsten, wenn auch weniger reich gegliedert als in San Giorgio; prächtig ist namentlich der Anblick des Chors, den eine lichte Säulenhalle umgibt. Das Detail der Kapitelle und Gesimse ist, wie gewöhnlich bei Palladio, von einer absichtlichen und würdigen Schlichtheit. Geradezu ernüchternd wirken dagegen die kahlen Spiegelgewölbe. In späterer Zeit wird der Palladianische Fassadentypus noch einmal getreu wiederholt in S. Pietro di Castello (von Smeraldi, vielleicht mit Benutzung eines Palladianischen Entwurfs). Bezeichnend ist es, daß Palladio, soviel bekannt ist, keinen einzigen Palast in Venedig erbaut hat; offenbar konnte er sich

Abb. 50. Rialtobrücke

nur schwer mit der Beschränktheit des Raumes und mit den besonderen venezianischen Gewohnheiten abfinden. (Eine Ausnahme bildet nur seine prächtige Innenarchitektur der Sala delle quattro porte im Dogenpalast.)

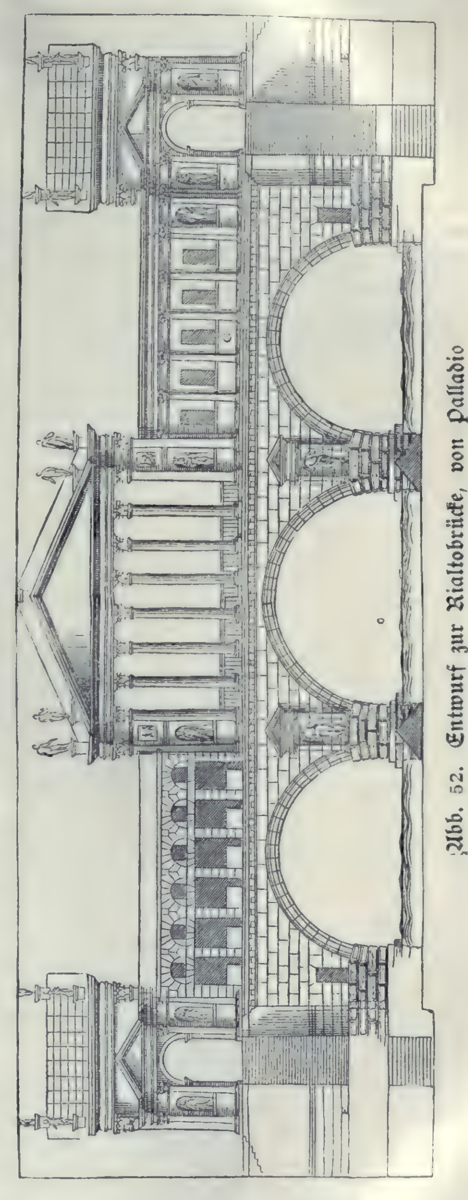
Was nach Palladio in Venedig gebaut wurde, verdient nur zum allergeringsten Teil allgemeines Interesse. Die Rialtobrücke (Abb. 50) (1587) verdankt ihren Ruhm mehr der Kühnheit ihrer Anlage als ihrer Schönheit. Zwei Budenreihen und drei Straßen führen auf einem einzigen breiten Bogen über das Wasser. Ihr Erbauer, Antonio da Ponte, hatte die Konkurrenz mit den größten Baumeistern



Abb. 51. Die Prigioni (Gefängnisse)

Italiens bestanden, mit Michelangelo, Vignola, Sansovino und Scamozzi; auch Palladio hatte einen schönen Entwurf einer dreibogigen Brücke parat (Abb. 52).

Derselbe da Ponte erwarb sich ein großes Verdienst durch die glückliche Wiederherstellung des Dogenpalastes nach dem Brande von 1577; sein Werk ist auch der ernste Rustikabau der Prigioni, der ein vortreffliches Gegenstück zu Sansovinos Zecca bildet und diese an Harmonie der Gesamterscheinung vielleicht übertrifft (Abb. 51). Alessandro Vittoria ist mehr als Bildhauer, denn als Architekt (Palazzo Balbi, jetzt Guggenheim) von Bedeutung. Der große Theoretiker der späteren Renaissancearchitektur, Vincenzo Scamozzi, lieferte in seinen neuen Prokurazien eine ermüdende Reproduktion von Sansovinos Bibliothek, die er durch ein zweites Obergeschoß verdarb; in dem Palazzo Contarini dagli Scrigni am Canal grande variierte er den Typus von Sansovinos Palazzo Corner. Eine merkwürdige Persönlichkeit der späteren Zeit war Baldassare Longhena, wohl der letzte, der durch zahlreiche und eigentümliche Bauten beträchtlich an der Physiognomie des gegenwärtigen Venedig mitgearbeitet hat. Er war eine Feuerseele von der ausschweifendsten Phantasie, die sich gelegentlich an einem Prunkdenkmal austoben durfte. Man sehe sein Monument des Dogen Pesaro in den Frari an (Abb. 76), das in seinem Aufbau vier riesige Neger, ein paar Skelette und zwei Drachen vereinigt! In der Architektur verkörpert Longhena jene letzte Entwickelungsphase des Renaissancestils, die im Gegensatz zu der nüchternen Korrektheit der Palladianer malerische Effekte aufsucht. Er berücksichtigt dabei wieder den lokalen Charakter Venedigs


Abb. 52. Entwurf zur Rialtobrücke, von Palladio

und benutzt eher Anregungen des Frührenaissancestils der Lombardi, als daß er sich dem römischen Barock der Bernini und Borromini anschlösse. Sein Hauptwerk, die Kirche Sta. Maria della Salute (Abb. 53), ist eines der populärsten Gebäude Venedigs (1630—1656 errichtet) und jedem unvergeßlich, der den Canal grande befahren hat. Der malerische Eindruck der belebten

Fassaden, der schönen Kuppel, die aus einem Kranz von riesigen, statuengeschmückten Voluten aufsteigt, ist überaus prächtig. An diesem Platz möchte man nichts anderes sehen. Daß, streng genommen, die hintere Kuppel über dem Presbyterium und die Türme an ihren Seiten die Einheit des Planes vernichten, war für die Absichten Longhenas gleichgültig. Von seinen Palastbauten bildet der riesige Palazzo Pesaro die reichste Entwickelung des Typus, den Sansovino in seinem Palazzo Corner Cà grande aufgestellt hatte. Ähnlich der Palazzo Rezzonico-Browning. Wo die verfügbaren Mittel geringer waren, griff Longhena auf eine Belebung der Wandflächen durch vortretende Felder zurück nach Art der Lombardi (Palazzi Giustinian Lolin und Mocenigo).

Was sonst in dieser Zeit und später von den unbedeutenderen Baumeistern geleistet worden ist, kann man meist mit gutem Gewissen übersehen. Nur die Dogana di Mare von Giuseppe Belloni wird als ein malerisch perspektivisches Meisterwerk neben der Salute immer einen gewissen Rang behaupten.



Abb. 53. S. Maria della Salute



Abb. 54. Brunnen von S. Giovanni e Paolo

Die Bildwerke

m Mittelalter haben sich die einzelnen Künste nicht in dem Maße entwickelt, daß sie, jede für sich, ein Sonderleben hätten führen können. Die Architektur hielt sie, wie eine Mutter, in ihrem Schoße vereinigt. Die Malerei war als Raummalerei an die Wände gebunden und die Plastik schmückte die einzelnen Glieder des Baues. Nur in bescheidenen Ablegern fristeten beide als Miniaturmalerei und Kleinplastik ein selbständiges Dasein. Mit ihrer Befreiung beginnt die Geschichte der Kunst der neuen Zeit.

In Venedig wurde diese Entwickelung länger verzögert, als in den benachbarten Gebieten des oberen und mittleren Italiens. Die Ursachen davon lagen unzweifelhaft begründet in den lebhaften Beziehungen zum Orient. Die byzantinischen Künstler, die ersten Lehrmeister der Venezianer, waren vorzugsweise Dekorationskünstler und als solche wiederum begünstigten sie mehr die Flächendekoration in Mosaiken oder schwachen Reliefs als eine Plastik von kräftigem Schattenschlag. Die Venezianer unterschieden sich in ihren Bildwerken von jenen Griechen eigentlich nur durch die geringere Feinheit der Arbeit. Inhaltliche oder formale Unterschiede sind sonst kaum zu entdecken. Eine große Menge solcher Reliefs finden sich noch an den romanischen Kirchen und Palästen Venedigs: vielverschlungene Bandmuster, Blätter und Fruchtgebilde, zwischen denen animalische Wesen zu Symbolen erstarrt erscheinen. Sie umkleiden zahlreiche Kapitelle in San Marco, umziehen die Brunnensteine und in Torcello die Chorschranken, und



Abb. 55. Grab des Dogen Michele Morosini in San Giovanni e Paolo

arten zuweilen, z. B. an der südlichen Bogenlünette der Markuskirche, in eine kindische Spielerei aus.

So währte es bis ins dreizehnte Jahrhundert hinein.

Es ist sehr bezeichnend, daß man noch 1253 den Dogen Jacopo Tiepolo (neben dem Portal von S. Giovanni e Paolo) und seinen Nachfolger Marino Morosini (in der Vorhalle von San Marco) in altchristlichen Sarkophagen beisetzte. Die beiden Porphyrreliefs mit den sich umarmenden Königspaaren an der Südseite der Markuskirche sind aus Byzanz importiert. Eine vereinzelte größere Leistung in figuraler Plastik ist aus jener Epoche in den vier Alabastersäulen des Altartabernakels der Markuskirche erhalten, die vorderen beiden byzantinisch-altchristlich aus dem Anfang des sechsten Jahrhunderts, die hinteren beiden danach in späterer Zeit, vielleicht erst im zwölften Jahrhundert, wohl von Venezianern gefertigt. Die gedrängten Reliefstreifen, die ringförmig die Säulen bekleiden, nehmen sich freilich wie stark vergrößerte Elfenbeinskulpturen aus.

Das vierzehnte Jahrhundert, das Venedig den Dogenpalast und die Blüte einer eigenartigen Baukunst bescherte, zeitigte nun auch eine Belebung der venezianischen Plastik. Die Bewegung hatte ihren Ursprung in Toskana, wo Giovanni Pisano in dem merkwürdigsten aller Gegensätze zu seinem Lehrmeister und Vater Nicola den erregten Stil einer mystisch beseelten gotischen Plastik begründet hatte. Giovanni war am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts im benachbarten Padua an derselben Stätte und zugleich mit Giotto tätig gewesen. Sein großartiger plastischer Ausdruck erscheint auch in dem frühesten bedeutenden Bildwerk des vierzehnten Jahrhunderts in Venedig, in der Statue des S. Simeone profeta (in der ihm geweihten Kirche) vom Jahre 1317. Die nächste Folgezeit hat die Monumentalität dieses Denkmals

nicht wieder erreicht.

Denselben Geist einer liebevolleren Beobachtung der Natur atmen freilich auch die Madonnenreliefs am Kreuzgang der Carmini (1340) und im Hofe der Akademie, dem alten Kloster der Carità (1345), sowie die Statue der Jungfrau am Portal der Frari. Ein paar Jahrzehnte früher mögen die lebhaft bewegten Reliefs von Ranken und Figuren an der Archivolte über die mittleren Portalnische der Markuskirche entstanden sein.



Abb. 56. Grabdenkmal des Dogen Antonio Venier in San Giovanni e Paolo

Von der größten Bedeutung für die Entwickelung der Bildnerei erwies sich das Grabmal. Immer mehr befestigte sich der Brauch, den Dogen und anderen um das Gemeinwohl besonders verdienten Männern Denkmäler zu setzen, so daß wir in ihnen allein alle Phasen der venezianischen Skulptur verfolgen können. Dabei beobachten wir, wie das Grabmal allmählich seine religiöse Bedeutung als eine geweihte Ruhestätte verliert und zu einem Ruhmesdenkmal wird, das nur durch die Tradition ein Anrecht auf einen Platz in der Kirche behält. Die beiden großen Bettelordenskirchen wurden die bevorzugten Orte der Beisetzung, so daß namentlich San Giovanni e Paolo uns als ein Pantheon des venezianischen Ruhmes erscheint. Der einfachste Typus des Grabdenkmals ist ein Kastensarkophag, der auf Konsolen an der Wandfläche schwebt, entweder ohne weiteren Zusatz oder in einer schlichten Nische. Die Vorderseite des Sarkophags ist in der Mitte, rechts und links mit Reliefstreifen geschmückt (seltener auch in den dazwischenliegenden Feldern). Ein frühes Beispiel hierfür das Grab des Arnoldo Teutonico († 1337) in der zweiten rechten Chorkapelle der Frari. Auf dem gegenüber=

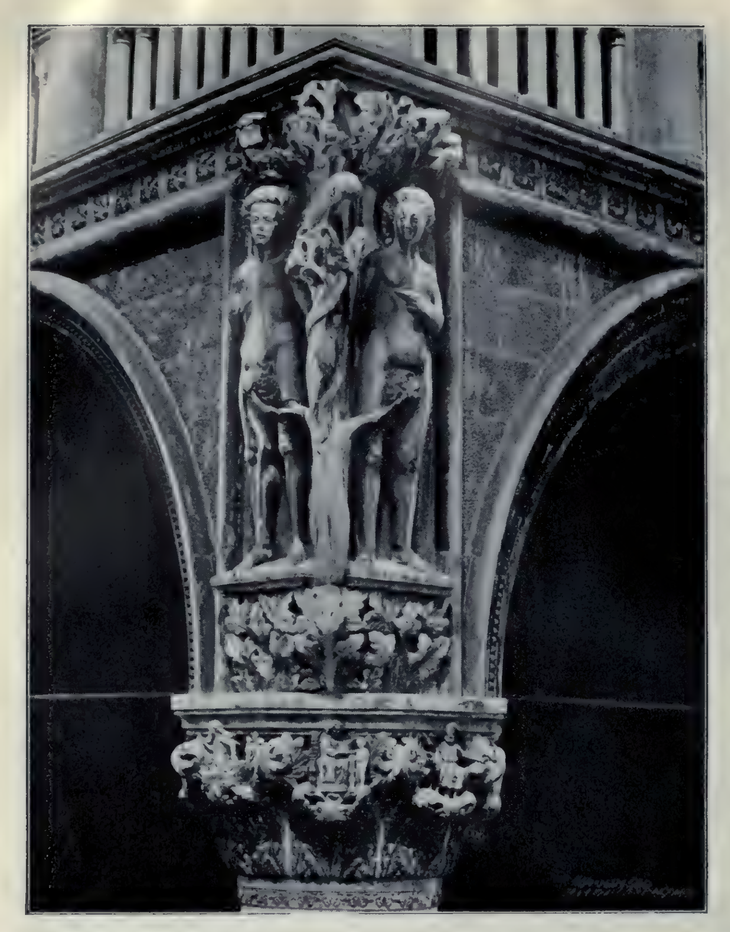


Abb. 57. Der Sündenfall, Gruppe an der Südwestecke des Dogenpalastes

liegenden Sarkophag des Florentiner Gesandten Duccio degli Alberti († 1336) erscheinen ausnahmsweise an den Ecken zwei allegorische Figuren der Gerechtigkeit und der Mäßigung. An dem Denkmal des heiligen Isidor in der ihm geweihten Kapelle in der Markuskirche ist namentlich die Bildnisfigur des Verstorbenen wertvoll; der Doge Andrea Dandolo, der Geschichtschreiber Venedigs, der diese Kapelle gestiftet hatte, wurde bald darauf gleichfalls in der Markuskirche beigesetzt (1354 in der Taufkapelle). Gerade sein Denkmal offenbart besonders deutlich den toskanischen Einfluß in dem Motiv eines von zwei Engeln gehaltenen Vorhanges, der die geradlinige Grabesnische umsäumt. Eine weitere Bereicherung des Wandgrabes sehen wir in dem Monument des Dogen Marco Corner († 1367) in S. Giovanni e Paolo Der Tote ruht auf einem Paradebett; darüber zieht sich an der Wand eine Reihe von fünf Nischen hin, in denen die Madonna, Petrus, Paulus und Engel stehen. (Die Nischenfiguren wahrscheinlich Arbeiten des Nino Pisano.) Das gegenüberliegende Denkmal des Dogen Michele Morosini († 1382) zeigt den gotischen Typus in seiner voll entwickelten Form (Abb. 55). Die Nische ist von einem reich skulpierten Bogen überwölbt, den zwei tabernakelartige Türmchen flankieren; überhaupt ist die Ausstattung die prächtigste, und das Mosaik des Gekreuzigten im Bogenfelde in edlem Stil gehalten.

Die letzte Entwicklungsphase der gotischen Skulptur in Venedig ist mit dem Namen der Künstlerfamilie der Masegne verknüpft. Darin, daß wir sie als Familie betrachten müssen, offenbart sich die noch mittelalterliche Art eines mehr korporativen als individuellen Schaffens. Bei aller Unbeholfenheit in der Stellung



Abb. 58. Das Urteil Salomos.
Gruppe an der Westseite des Dogenpalastes

und der Unsicherheit ihrer Körperverhältnisse erscheinen ihre Figuren doch als die Vorboten einer neuen Zeit in dem individuellen naturalistischen Leben der Köpfe, dem weicheren Fluß der Gewandung. Das Hauptwerk ihrer früheren Zeit befindet sich außerhalb Venedigs. Es ist der große Marmoraltar in S. Francesco zu Bologna, beglaubigt als das Werk der Brüder Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne. Einige Jahre später (1394) wurden die Statuen der Maria und der Apostel vollendet, die den Lettner der Markuskirche schmücken — noch energischer im Ausdruck als die Bologneser Skulpturen. Pietro Paolo allein ist neuerdings als der Meister des prächtigen Mittelfensters an der Südseite des Dogenpalastes entdeckt worden (1404 vollendet). Von „Polo nato di Jachomell" rührt das schlichte Wandergrab des Jacopo Cavalli († 1384) in S. Giovanni e Paolo (Cappella di Pio V) her. Es ist vollständig bemalt und bleibt trotz seiner Verstümmelung (die Statuen der Tugenden sind abgebrochen) eines der schönsten gotischen Gräber Venedigs.

Durch Stilverwandtschaft offenbaren sich ferner als Masegnearbeiten, um nur die bedeutenderen zu nennen: die beiden Veniergräber (des Dogen Antonio, seiner Gattin und Tochter) in S. Giovanni e Paolo (Abb. 56), der Altar in der Taufkapelle der Frari, sowie das Savellodenkmal in derselben Kirche. Die Reiterstatue aus vergoldetem Holze, die hier zuerst (1405) erscheint, wird in der Folgezeit die gewöhnliche Ehrung, welche die Republik ihren verdienten Generalen gönnte. — Von den Skulpturen des Dogenpalastes reihen sich stilverwandt diesen Werken an: eine Anzahl von Kapitellen, sowie die Eckskulpturen des ersten Elternpaares (Abb. 57), und von Noahs Schande.

Toskanische Einflüsse sind es abermals, welche in der venezianischen Plastik die Zeit des Überganges aus der Gotik in die Kunst der Renaissance charakte-



Abb. 59. Monument des Dogen Tommaso Mocenigo in S. Giovanni e Paolo

risieren. Das schöne Hochrelief vom Urteil Salomonis an der Ecke des Dogenpalastes neben der Porta della Carta wird neuerdings von Venturi dem Nanni di Bartolo zugeschrieben (Abb. 58). Es ist nicht nur die fein erwogene Komposition dieser fünf Figuren an einer so schwierigen Stelle, sondern mehr noch der Adel in der Körperbildung und Gewandung, der dieses Bildwerk über alles erhebt, was die frühere Zeit der Masegne geleistet hatte. Früher glaubte man die Gruppe jenen beiden Florentinern zuweisen zu können — den „duo sotii Florentini“, welche sich ohne Namensnennung als die Meister des Kapitells unter dem Urteil Salomonis bezeichnet haben. Von ihnen stammt auch die Reihe der nächsten acht reichfigurierten Kapitelle des Dogenpalastes an der Piazzetta. Offenbar sind es dieselben, die an dem Grabmal des 1423 verstorbenen Dogen Tommaso Mocenigo in San Giovanni e Paolo ihren Namen verraten haben: Piero di Niccolò und Giovanni di Martino. Hier sind sie vollkommen auf die venezianische Tradition eingegangen, doch nur um sie durch eine geistreiche Weiterbildung zu veredeln. Der Sarkophag mit seinen Figurennischen, die Reihe von Heiligen an der Wand darüber waren ältere Motive. Beide Teile werden aber hier verbunden durch den Baldachin, der inmitten jenes Bilderrahmens aus der Wand vorspringt und von dem die Falten eines Vorhanges schwer über das Bett herabwallen. So ist die Einheit eines idealen Raumes auf eine neue Art hergestellt (Abb. 59).

Etwas später (1437) ist eines der anmutigsten Skulpturwerke der Frührenaissance



Abb. 60. Monument des Beato Carissimo da Chioggia
(gewöhnlich das Grab des Beato Pacifico Buon genannt)

in Venedig entstanden, das Terrakottawandgrab des Beato Pacifico im rechten Querschiffe der Frarikirche (Abb. 60). Das hier gewählte Material weist nicht sowohl auf die florentinische als auf die emilianische Bildhauerschule zurück, die ihre Vertreter nordwärts, nach der Lombardei und nach Venezien entsendet hatte. Eines der bekanntesten Werke dieses Kreises ist der überreiche plastische Schmuck der Pellegrinikapelle in S. Anastasia zu Verona, dem die zierlichen Figuren des Pacificograbes indessen bei weitem überlegen sind. (Leider nur ist vieles arg verstümmelt.)

Der große Meister der Florentiner Frührenaissance, der als die treibende Kraft hinter solchen Künstlern und ihren Werken stand, Donatello, ist selbst auch in Venedig vertreten durch einen in Holz geschnitzten Johannes den Täufer, den er 1451 von Padua aus sandte (Abb. 61). Die Figur — in einer linken



Abb. 61. Johannes der Täufer, Holzstatue von Donatello

Chorkapelle der Frari aufgestellt — zeigt den Täufer als den weltfremden Asketen mit einem gleichsam nach innen gewandten Blick. Es ist merkwürdig, daß die Venezianer von Donatello, der in ihrer Nachbarschaft, in Padua, eine Reihe seiner Hauptwerke schuf, nicht noch mehr zu besitzen wünschten. Vielleicht war er für den venezianischen Geschmack zu herbe. Um dieselbe Zeit wurde ein tüchtiger Mailänder Bildhauer, Matteo dei Raverti, der unter anderen das schönste der Borromeogräber auf der Isola bella geschaffen hat, wiederholt in Venedig beschäftigt, soviel man sehen kann, jedoch vorwiegend für dekorative Bildnereien (an der Cà d'oro, dem Ospedale della Misericordia, dem Portal von S. Giovanni e Paolo).

Eine viel umfassendere Tätigkeit durfte ein anderer Lombarde, Antonio Rizzo aus Verona, entfalten. Wir haben den vielgewandten Mann bereits als einen der Architekten des Dogenpalastes kennen gelernt; als Befestigungsingenieur wurde er 1474 und 1477 für die Verteidigung von Scutari verwendet; sein Bedeutendstes hat er aber als Bildhauer geleistet. Leider nur fand seine Wirksamkeit eine jähe Unterbrechung, als er 1498, wegen großer Unterschleife von den Gerichten bedroht, nach Ancona entfloh.

Unter seinen Bildwerken sind unstreitig die bedeutendsten die Figuren des ersten Elternpaares, die er für zwei Nischen an der Torricella des Dogenpalastes gegenüber der Riesentreppe ausführte. Die Eva hat man in ihrer etwas dürftigen Körperbildung nicht mit Unrecht ihren Genossinnen in der flandrischen Malerei verglichen; der Adam aber ist ein Meisterwerk ersten Ranges (Abb. 62, 63). Der Apfel in seiner Linken hat nur den Wert eines herkömmlichen Attributs. Mit atemlosem Staunen, die großen Augen weit geöffnet, scheint hier der erste Mensch den Wundern der Welt zu begegnen. Die Körperformen sind mit der ganzen Unbefangenheit der Frührenaissance der Natur nachgebildet. Daß Eva dabei nicht besser gefahren ist, war wohl nur Schuld des Modells. Es war das Privileg der Frührenaissance, daß sie zu gleicher Zeit sehr naturalistisch und doch monumental sein konnte. Als ein weiteres Hauptwerk Rizzos heben wir das Grabmal des Dogen Niccolò Tron in den Frari hervor, das erste der großen Renaissancegräber Venedigs — nebenbei bemerkt auch für die Ruhmsucht jener Zeit ein gutes Beispiel (Abb. 64). Der künstlerische Aufwand stand nämlich im umgekehrten Verhältnis zu der Bedeutung des verherrlichten Fürsten, der nach zweijähriger tatenloser Regierung (1473) die Augen schloß. Der Aufbau erinnert einer-





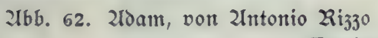


Abb. 62. Adam, von Antonio Rizzo Abb. 63. Eva, von Antonio Rizzo
Torricella des Dogenpalastes

seits an die Vielgeschossigkeit der Fassaden des Lombardistils, andererseits, in der Reihe von Figurennischen über dem Sarkophag, an die Anordnung der älteren gotischen Gräber Venedigs. Das Wertvollste ist die Porträtfigur des Dogen, der zwei Stockwerke unter seinem Sarge noch einmal erscheint, mit der Miene eines bauernschlauen alten Hausvaters, der uns aus seiner Türe entgegentritt. Die idealen Figuren der Tugenden fallen daneben beträchtlich ab, was indessen bei einem Künstler von so ausgesprochener Neigung zur Naturbeobachtung wie Rizzo nicht zu verwundern ist. — Ob die bekannte Bronzebüste eines jungen Mannes mit mächtigem Haarschopf im Museo Correr (angeblich Andrea Loredan) als Werk des Rizzo gelten darf, ist neuerdings bezweifelt worden (Abb. 65).

Eine leidige Verwechselung der Künstlernamen hat dazu geführt, daß man lange Zeit das dem Tronmonument gegenüberstehende Grabmal des Dogen Francesco Foscari († 1457) gleichfalls für ein Werk des Rizzo hielt. Es gehört jedoch einem anderen Antonio an, mit dem Familiennamen Bregno, der

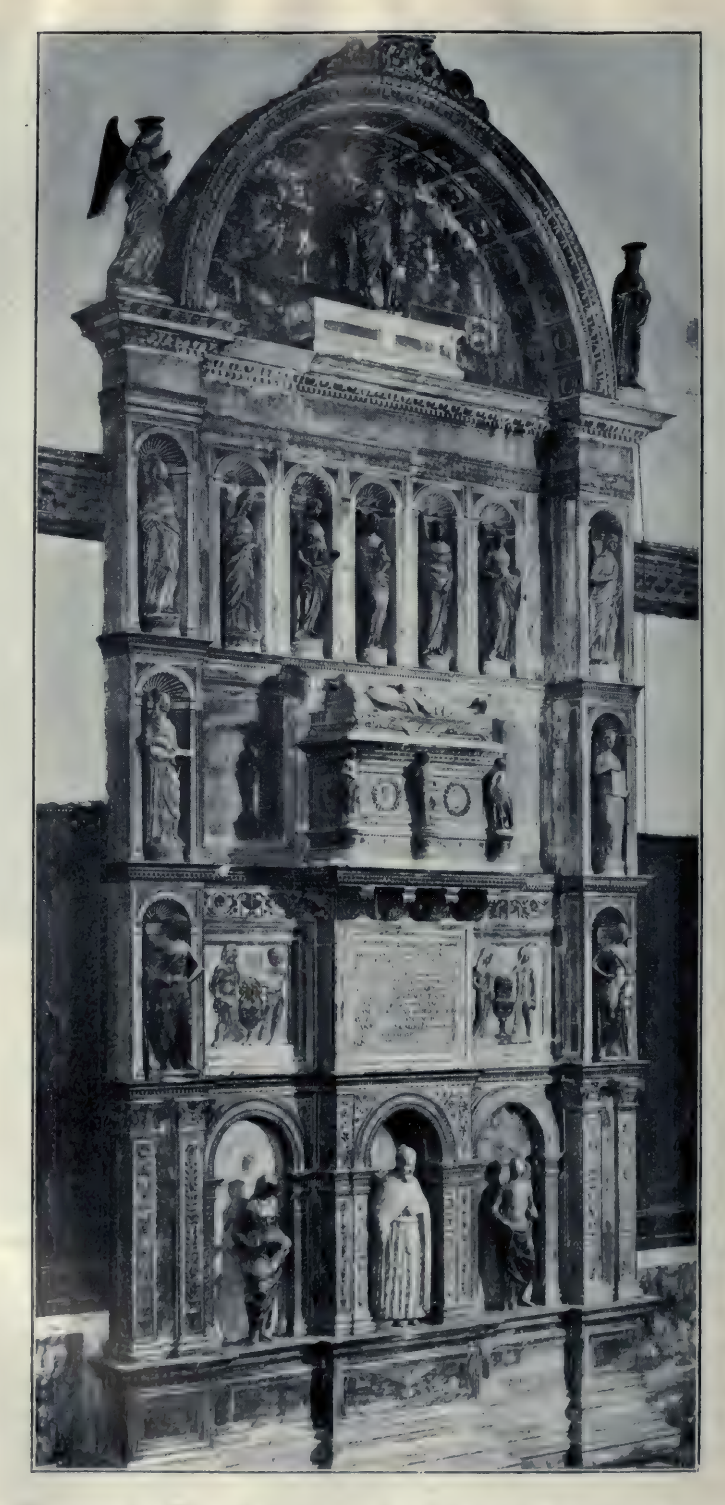


Abb. 64. Monument des Dogen Niccolò Tron in S. Maria dei Frari, von Antonio Rizzo



Abb. 65. Büste des Andrea Loredan, angeblich von Antonio Rizzo

aus Como eingewandert war. In der Tat hat stilistisch das Foscaridenkmal mit dem des Niccolò Tron kaum irgend etwas gemein. Dort fanden wir die voll entfaltete Frührenaissance, hier hat der Künstler noch überall mit dem neuen Stil gerungen. Die Gesamtanordnung, der Giebel mit seinen Kriechblumen, die Konsolen des Sarkophags sind rein gotisch, daneben finden wir korinthische Säulen und Pilasterkapitelle und oben ein antikes Konsolengesims. Die weiblichen Idealfiguren der Tugenden sind sehr schön, namentlich an der Vorderseite des Sarkophags. Weit näher als dem Antonio Rizzo steht das Denkmal jedenfalls dem bedeutendsten der damaligen einheimischen Bildhauer Venedigs, dem Bartolommeo Buon. Dessen Porta della Carta ist schon früher erwähnt worden. Ihrer wertvollsten Zierde wurde sie beraubt, als der Pöbel zur Franzosenzeit die Gruppe des vor dem Markuslöwen knieenden Francesco Foscari zerstörte. (Gegenwärtig modern ergänzt.) Weitere Proben der im Vergleich zu den Renaissancemeistern etwas schwerfälligen Bildnerei Buons sind in den Figuren an Sta. Maria dell' Orto enthalten, in dem Altar der Madonna dei Mascoli und in den Giebelskulpturen der Markuskirche (Abb. 16). Seine Begabung führte Buon mehr auf die dekorative als auf die figurale Plastik.



Abb. 66. Monument des Dogen Niccolò Marcello in S. Giovanni e Paolo

Wenn die eben genannten Meister die Bedeutung hatten, daß sie der Renaissance in der venezianischen Bildnerei die Wege bahnten, so erscheinen als die maßgebenden Meister der entwickelten Frührenaissance dieselben Lombardi, die auch in der Baukunst der Stadt eine analoge Rolle gespielt haben. Die Lombardi waren — wir wiederholen es — nicht venezianischer Abstammung; dennoch aber haben sie sich bald so völlig in die Anschauungen ihrer neuen Umgebung eingelebt, daß sie als die venezianischesten Künstler ihrer Art und ihrer Zeit erscheinen. Pietro Lombardo brachte aus seiner Heimat einen Schatz der zierlichsten Dekorationsformen mit. In Venedig lernte er seinen Stil in figuraler Plastik an griechisch antiken Vorbildern veredeln, die man hier eher als irgendwo sonst in Italien kennen lernen konnte. Vielleicht war seine Neigung mehr auf ernste figürliche Arbeiten gerichtet. Die Statuen der Heiligen Hieronymus und Paulus in Santo Stefano und das Mocenigograb in S. Giovanni e Paolo lassen dergleichen vermuten, indessen der Geschmack der Venezianer begünstigte nun einmal das heiter Dekorative, und Pietro Lombardo hat sich ihm gefügt. In der Gesamtheit der Arbeiten, die er und seine Söhne Tullo und Antonio hinterlassen haben, nimmt die Dekoration den größten Platz ein. Alles, was sie hier an heiteren Spielen der Phantasie, an Tiergebilden und Rankenwerk auf Friesen und Pilastern gemeißelt haben, zeichnet sich ebenso sehr durch Reichtum der Erfindung, wie durch ungemein zierliche Arbeit aus. Neben dem Hauptwerk der Schule, der Miracolikirche, ist da namentlich auf den Kuppelraum der Hauptkapelle des Chors in S. Giobbe und auf die Cappella Giustiniani in S. Francesco della Vigna hinzuweisen. Auch abgesehen von solchen, rein architektonisch dekorativen Arbeiten gibt es kaum ein plastisches Werk der Schule, das nicht im wesentlichen dekorativen Charakters wäre.

Das Schicksal wollte es, daß eben zu jener Zeit innerhalb von fünf Jahren (1473—1478) vier Dogen starben: Niccolò Tron, Niccolò Marcello, Pietro Mocenigo und Andrea Vendramin. Dadurch wurde den Bildhauern viermal nacheinander dieselbe Aufgabe gestellt, jedesmal mit der Eröffnung reichlicher Mittel.



Abb. 67. Monument des Dogen Pietro Mocenigo in San Giovanni e Paolo

Wie Rizzo in seinem Trongrab die Aufgabe gelöst hatte, haben wir gesehen. Sehr verschieden davon behandelten die Lombardi das nächste Denkmal, das dem Dogen Niccolò Marcello gewidmet war (früher in S. Marina, jetzt in S. Giovanni e Paolo, Abb. 66). Der Aufbau ist weit geschlossener: eine einzige Bogennische mit dem Sarkophag des Verstorbenen wird von kleineren Nischen in zwei Geschossen flankiert. Das Prunkbett, auf dem der Tote ruht, steht auf dem eigentlichen Sarkophage. Die Wiederholung dieses Teiles wirkt aber kaum störend, da der schlichte Sarg durchaus nur als ein Sockel erscheint. Auf den ornamentalen Schmuck des Ruhebettes, der Pilaster, Bogen und Friese ist die größte Sorgfalt verwendet, dagegen ist es wohlweislich vermieden, die Person des Dogen lebendig und unmittelbar vor den Beschauer zu stellen. Im Vergleich zu dem Trongrabe sind auch die allegorischen Frauengestalten leblos. Wenn hier alles die geweihte Ruhe des Grabes ausdrückte, so tönen uns aus dem Denkmal des Pietro Mocenigo Ruhmesfanfaren entgegen (Abb. 67). Hier ist der Tod überwunden. Wie im Triumphe wird der siegreiche Admiral, auf seinem Sarkophage stehend, von drei Kriegern getragen. Der geöffnete Herzogsmantel läßt den Panzer durchschimmern. Er muß einen prächtigen, trotzigen Kopf gehabt haben, dieser Mocenigo. Wahrscheinlich hätte Rizzo noch etwas ganz anderes daraus gemacht, aber



Abb. 68. Grabmal des Dogen Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo

selbst in diesem etwas starren Abbild bleibt er imposant. In dem sichtlichen Bestreben, möglichst viel Figuren anzubringen, hat Pietro Lombardo die zurücktretenden Seitenteile des Denkmals in Nischen aufgelöst, aus deren dunklem Grunde Kriegergestalten hell hervortreten. Leider nur entbehren diese schlanken Burschen jedes individuellen Lebens.

Ähnlich disponiert — ohne die Nischenreihen an den Seiten und mit ruhender Gestalt des Toten — ist das Monument des Jacopo Marcello in den Frari. — Die reifste Lösung der Aufgabe des Fürstengrabes sehen wir in dem letzten Denkmal der Gruppe, das Andrea Vendramin gewidmet ist. Der Ruhm preist es als das schönste der venezianischen Grabmäler, und mit Recht. Leider nur ist es in seiner gegenwärtigen Verfassung verstümmelt und sinnlos verändert. Die Architektur des Aufbaues ist stärker als bisher betont. Zwei hohe korinthische Säulen tragen den Bogen der Grabesnische. Am Sarkophage scheint der Chor der Tugenden den Toten zu beklagen, der ihnen zu Häupten ruht. Einst standen in den Seitennischen Adam und Eva. Eine Zeit, die an ihrer Nacktheit Anstoß nahm, hat sie jedoch entfernt und statt ihrer die beiden Schildhalter von den Postamenten neben dem Denkmal an dieseStelle versetzt. Das rein Ornamentale tritt hier maßvoll auf, die Figuren sind feiner ausgearbeitet und beseelter als sonst bei den Lombardi. Was indessen den Beschauer gefangen nimmt, ist die Harmonie des Ganzen. Ein reiner Wohllaut tönt uns aus allen Teilen des schönen Grabes entgegen (Abb. 68).



Abb. 69. Alessandro Leopardi: Fußgestell eines Flaggenmastes auf der Piazza

Von den übrigen Bildwerken der Lombardi, die noch in den Kirchen Venedigs verstreut zu sehen sind, sei als eines der frühesten und schönsten das Grabmal des Dogen Pasquale Malipiero († 1462) in S. Gio-



Abb. 70. Monument des B. Colleoni

vanni e Paolo genannt (von Pietro Lombardo), aus späterer Zeit das große Relief der Krönung Mariä in S. Giovanni e Crisostomo, der reizende Altar mit Johannes dem Täufer und Petrus in San Martino, das Relief der Pietà in der Cappella Gussoni in San Lio — die letzteren wahrscheinlich alle von Tullo Lombardo. Die beiden Altärchen der Heiligen Paolo und Jacopino in der Markuskirche gehören dagegen offenbar dem alten Pietro Lombardo an.

Die Vorzüge des Vendramindenkmals vor den anderen seiner Art sind wahrscheinlich der Mitwirkung eines Bildhauers zuzuschreiben, der aus der Schule der Lombardi hervorgegangen, sie bald alle entschieden überragte, des Alessandro Leopardi. Sein Name prägt sich spielend jedem Besucher Venedigs ein als der des Meisters der drei wundervollen Flaggenmasten vor der Markuskirche



Abb. 71. Von Verrocchios Monument des B. Colleoni

(Abb. 69). Leopardi hat in der Gliederung und Ausschmückung ihrer bronzenen Fußgestelle so sehr das Rechte getroffen, daß er hier für alle Folgezeit ein Vorbild abgegeben hat, das unendlich oft variiert und kopiert worden ist. In seinen Figuren ist Leopardi zierlicher als die Lombardi. Einen schönen Typus eines schlanken lockigen Jünglings von etwas sentimentalem Ausdruck hat er in den beiden Gepanzerten am Vendramingrabe geschaffen. Zwei nackte Schildhalter vom selben Denkmal sind in das Berliner Museum geraten. Von edler Schönheit sind auch seine bronzenen Figuren der Tugenden, die den Sarkophag des Kardinals Zen in San Marco umstehen. In Florenz hätte ein solcher Mann an einer Reihe großer Aufgaben sich vielleicht zu einem der führenden Meister seiner Zeit entwickeln können. In Venedig mußte er seine besten Kräfte in dekorativen Arbeiten erschöpfen.

Sehr bezeichnend ist es, daß die Venezianer eine große Aufgabe monumen-



Abb. 72. Alessandro Vittoria: S. Hieronymus in S. Maria dei Frari

taler Plastik keinem ihrer einheimischen Meister anvertrauen mochten. Um das Denkmal auszuführen, das der General Bartolommeo Colleoni sich von der Republik in seinem Testamente als Gegengabe für sein Vermögen ausbedungen hatte, schrieb man eine Konkurrenz unter den bedeutendsten Bildhauern Italiens aus, als deren Sieger Andrea del Verrocchio den Auftrag erhielt. Die Statue wurde die letzte und zugleich die größte und schönste Arbeit des Meisters, der einen Leonardo zu seinen Schülern zählte. So aus einem Gusse sind nie wieder Roß und Reiter in der Kunst verewigt worden. Dies ist mehr als das Bildnis des Condottiere Colleoni, der gegen gute Bezahlung die Kriegshändel der Republik gegen Francesco Sforza austrug — dies ist der Typus des Kriegshelden in einem Zeitalter, wo die Moral gar nichts, rücksichtslose Entschlossenheit und Menschenverachtung alles galten. Der Hengst stampft schwer einher — man meint, es müsse über ein blutiges Blachfeld gehen. In seinem Sattel sitzt wie angeschmiedet in schwerer Rüstung der Reiter mit einer Miene, die man als schrecklich bezeichnen muß. Verrocchio hat hier — bei aller äußerlichen Ruhe der Haltung — ein Maß des Ausdruckes gewagt, das hart an Übertreibung grenzt. Noch etwas mehr und aus dem Helden wird ein Eisenfresser. Nur ein Künstler, der ebenso feinfühlig wie genial war, durfte so weit gehen. Verrocchio starb vor Vollendung des Modelles. Alessandro Leopardi besorgte dann die letzte Ausführung. Sein Name steht auf dem Sattelgurt des Rosses. Sein Werk ist auch der schöne Sockel mit seinen sechs korinthischen Säulen und dem reich geschmückten Fries. Er erscheint manchem allzu hoch und in der Tat würde eine Verkürzung um die beiden untersten Stufen nichts schaden (Abb. 70, 71).

Der Colleoni war das letzte und großartigste Denkmal der Frührenaissance in Venedig gewesen. Einen vollkommen neuen Abschnitt bezeichnet in der Entwickelung der venezianischen Bildnerei ebenso wie in der Architektur das Eindringen der Hochrenaissance. Freilich — wir beeilen uns, es hinzuzufügen — stehen beide Stilperioden hier nicht in demselben scharfen Gegensatze zueinander, wie etwa in Florenz. Dort folgte seit dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts

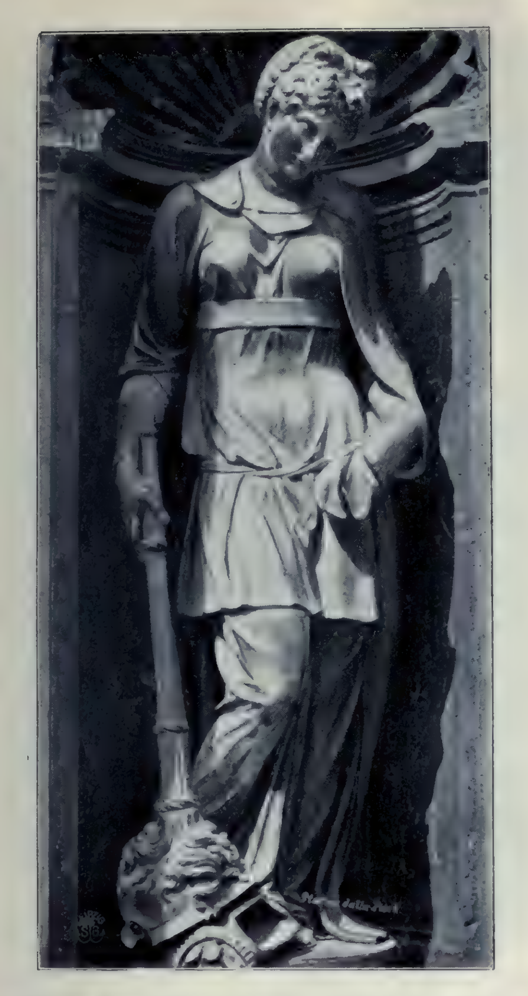


Abb. 73. Jacopo Sansovino: Der Genius des Friedens



Abb. 74. Jacopo Sansovino: Apollo

auf die Zeit des Individualisierens, des zierlichen und gefälligen Ausschmückens, eine Zeit des bewußten Idealisierens, der freudlosen Großartigkeit. In Venedig hatte man es mit den Aufgaben der Plastik nie so streng genommen. Die ausgesprochene Vorliebe für reiche, dekorative Effekte hatte hier den Charakter der Bildnerei des Quattrocento bestimmt und sie milderte auch den Ernst der Hochrenaissance. Dies war um so eher möglich, als an der Pforte der neuen Zeit eine so schmiegsame Künstlernatur stand, wie Jacopo Sansovino. Wenn man sich das Wesen seiner venezianischen Skulpturen vorhält, so begreift man es kaum, daß ihr Meister im vertrauten Umgang mit Andrea Sansovino groß geworden war und später seine tiefsten Eindrücke von Michelangelo empfangen hatte. Jene beiden gingen wahrlich auf etwas anderes aus. In allem Äußerlichen freilich erinnern Jacopos Figuren bald an Andreas allgemeine Schönheit, bald an Michelangelos gewaltsame Stellungen. Ihnen allen läßt sich wenigstens das Gute nachsagen, daß sie von groben Übertreibungen



Abb. 75. G. Campagna: Gruppe auf dem Hochaltar von S. Giorgio Maggiore

frei sind, in einer Zeit, wo in Italien gerade die Plastik zusehends manierierter wurde. Ferner sind sie mit wenigen Ausnahmen sehr glücklich dem architektonischen Raum eingefügt, in dem sie stehen. Hierfür kam Jacopo Sansovino seine umfassende Künstlerbildung zugleich als Baumeister und Bildner zu statten.

Gewöhnlich lernt der Fremde Jacopo Sansovino als Bildhauer zuerst in den beiden Giganten kennen, die der Treppe des Dogenpalastes den Namen gegeben haben. Der Eindruck ist nicht der günstigste. Mars und Neptun personifizieren im Sinne der antiken Bildung jener Zeit die Macht der Republik zu Lande und zur See. Das beste, was sich von ihnen sagen läßt, ist, daß ihre Größenverhältnisse der Treppe und den Arkaden hinter ihnen glücklich entsprechen. Im übrigen sind sie in ihrer Stellung ebenso nichtssagend wie in ihrer Körperbildung, der greise Neptun mit seinem zurückgewehten Barte ist nicht einmal würdig.

Ganz anders wird man Sansovino in dem Skulpturenschmuck der Loggetta di San Marco schätzen. Die vier nach dem Einsturz des Campanile sorgsam



Abb. 76. Longhena und Melchior Barthel:
Monumento Pesaro in den Frari

wiederhergestellten Bildsäulen nehmen sich vortrefflich in den Nischen aus. Der Apoll ist von ausgezeichnetem Linienfluß, wenn auch von sehr unpersönlicher Schönheit. Die Stellung der erhöhten linken Schulter wird durch die Haltung vollkommen motiviert und ist keineswegs eine fehlerhafte Bildung. Die ernste Friedensgöttin, die ihre Fackel senkt, zeichnet sich durch trefflich behandelte Gewandung aus und erinnert in ihrer Haltung deutlich an Vorbilder Michelangelos (Abb. 73, 74). Die marmornen Hochreliefs der Attika ermangeln zwar des tieferen selbständigen Wertes, wirken aber an ihrem Platze sehr glücklich. In seinem großen Grabmal des Dogen Francesco Venier († 1556) in S. Salvatore erreichte Sansovino nicht von ferne die anmutige Schönheit der Frührenaissancegräber. Das Gerüst ist ein reizloser Fassadenbau, reich gegliedert mit kostbarem bunten Marmor. Die Bildnisfigur des ruhenden Dogen würdig, aber ohne schärfere Charakteristik, am besten die schöne Figur der Hoffnung in der rechten Nische. Die Markuskirche vereinigt eine Reihe von Sansovinos besten



Abb. 77. Tommaso Lombardo: Madonna in San Sebastiano

Bronzearbeiten. Die größte Sorgfalt hat er wohl auf die Tür verwendet, die aus dem Hinterraum des Chors in die Sakristei führt. Die vortretenden Köpfe an ihren Ecken sollen Bildnisse von Sansovino selbst, von Tizian und Aretino darstellen. Vortrefflich sind die Prophetenfiguren an den umrahmenden Teilen, weniger gelungen, unruhig überfüllt, die mittleren Reliefs der Grablegung und der Auferstehung Christi. Dasselbe gilt von den sechs Reliefs aus der Geschichte des heiligen Markus an den seitlichen Balustraden des Chors. Die Statuetten der vier Evangelisten vor dem Hochaltar lassen in ihrer Haltung wieder deutliche Anklänge an Michelangelo wahrnehmen.

Als Sansovino die Augen schloß, war die Renaissancekunst schon in ihre letzte Entwickelungsphase eingetreten, die ihren Gipfelpunkt im Barock erreicht. Nie waren die Künstler so selbstgefällig gewesen wie damals. Nachdem sie auf einen Michelangelo zurückblicken konnten, glaubten sie, daß die Kunst ihnen keine Aufgaben mehr stellen könne, die nicht spielend zu lösen seien. Die ruhige Schönheit genügte nicht mehr, man suchte durch ein zum Affekt gesteigertes Leben, durch gewaltige Bildung der Muskeln, durch riesige Dimensionen, immer stärkere Wirkungen zu erzielen. Dabei wurde die bedächtig abwägende Arbeit als unnötige und wohl gar unkünstlerische Klauberei verachtet. Der Meister sollte sich auch in der Geschwindigkeit der Produktion offenbaren. Man schwindelt, wenn man die Unmasse dessen erfährt, was solch ein angesehener italienischer Künstler des siebzehnten Jahrhunderts in den wenigen Jahrzehnten eines Menschenlebens alles zusammengemalt oder modelliert hat. Selten ist auch für Kunstzwecke von Fürsten und reichen Privatpersonen soviel aufgewendet worden wie damals. Indessen, die Menge und die Leichtigkeit der Produktion wurde entwertet durch die allgemeine Oberflächlichkeit der Arbeit. Für die Architektur stand dabei nicht so sehr viel auf dem Spiel als für die Plastik oder die Malerei, in denen die Persönlichkeit des Künstlers sich in ungleich höherem Maße äußern kann und soll. Der Mangel an Persönlichkeit ist es gerade, den wir heute an den sonst oft brillanten

Erzeugnissen barocker Kunst so schmerzlich vermissen. Der eine Michelangelo reichte aus, um ganze Geschlechter von Bildhauern mit Seele und Leidenschaft zu versorgen.

So erscheinen uns denn auch schon Sansovinos venezianische Nachfolger — die Danese Cattaneo, Alessandro Vittoria, Girolamo Campagna, Tommaso Lombardo und wie sie alle heißen —, obwohl wir ihre Namen und Werke kennen, doch wieder als Gruppe, ähnlich den mittelalterlichen Künstlerfamilien. Am meisten von ihnen hat Alessandro Vittoria aus Trient in Venedig gearbeitet (1525—1608). Er ist in seiner Weise sehr geschickt — wie überhaupt seine Zeitgenossen und Nachfolger selten unter ein anerkennenswertes Niveau herabsinken —, manchmal jedoch wirkt er — wiederum gleich vielen anderen — geradezu widerwärtig durch eine ganz sinnlose Bewegtheit. (Man sehe z. B. den Täufer über dem Weihwasserbecken in S. Francesco della Vigna.) Mit Vorliebe stellt er einen muskulösen Greis mit wallendem Barte dar, so in der Hieronymusstatue in den Frari, oder in dem Antonius auf dem Altar in S. Francesco della Vigna, in dessen Antlitz man das Ebenbild des greisen Tizian hat erkennen wollen (Abb. 72). Von seinen Einzelfiguren ist am erfreulichsten der Zacharias über dem Portal der ihm geweihten Kirche, eine würdige maßvolle Gewandstatue. Man rühmt insonderheit Vittorias Porträtbüsten — eine der besten, sein Selbstbildnis, schmückt sein Grabdenkmal in S. Zaccaria. Die wertvollsten seiner übrigen Büsten sind ins Ausland geraten. Gewiß sind diese Büsten geschickt und wirksam arrangiert. — Indessen, enthält nicht dieses Lob schon einen Tadel? — Ein Künstler, der sich liebevoll in ein Bildnis versenkt, hat etwas Besseres im Auge als ein „effektvolles Arrangement“.

Am meisten individuelles Leben hat unter den Nachfolgern Sansovinos wohl Girolamo Campagna, ein Schüler des Danese Cattaneo. Sein Marmorrelief über dem Hochaltar von S. Giuliano, ein toter Christus von zwei Engeln gestützt, ist schön und edel trotz gewisser Oberflächlichkeiten. Sein berühmtes Hauptwerk, die Bronzegruppe über dem Hauptaltar von San Giorgio maggiore, stellt Gottvater auf einer Weltkugel stehend dar, die von den vier Evangelisten getragen wird. Bei aller Bravour der Ausführung hat die Gruppe schon in ihrem Gedanken für unser Gefühl etwas Abstoßendes (Abb. 75). Eine gute Porträtfigur Campagnas



Abb. 78. Andrea Bresciano: Kandelaber in S. Maria della Salute



Abb. 79. Niccoletto Roccatagliata: Kandelaber im Chor von San Giorgio maggiore

aus seiner frühen Zeit ist die des Dogen Leonardo Loredan († 1572) in S. Giovanni e Paolo — noch besser und reifer die Statue des ruhenden Dogen Cicogna in den Gesuiti.

Tommaso Lombardo bekennt sich inschriftlich als den Meister einer ziemlich fatalen Madonnengruppe in San Sebastiano (Abb. 77). Doch wozu noch weitere Namen nennen? Die figurale Plastik ist mit der Schule Sansovinos in Venedig immer tiefer gesunken, um sich nicht wieder zu erheben. Für die Dogengräber wurde schließlich eine renommistische Wandarchitektur üblich, bei der die Skulpturen von sehr mittelmäßigen Kräften besorgt wurden. Ein ganz besonders phantastisches Denkmal dieser Art haben wir bereits bei den Werken des Longhena genannt, das Monumento Pesaro in den Frari (Abb. 76). In der anderen Dogenkirche, S. Giovanni e Paolo, steht ein Grab von womöglich noch größeren Dimensionen, auf dem die Dogen Bertuccio und Silvestro Valier und die Dogaresse Elisabetta in würdevoller Konversation begriffen sitzen.

Erfreulich bleibt daneben noch lange die dekorative Plastik in kleineren Arbeiten, in Kandelabern und dergleichen Werken. Die beiden bronzenen Brunnen im Hofe des Dogenpalastes erfreuen sich mit Recht großer Berühmtheit — reicher geschmückt ist der nördlich stehende (von Niccolò de' Conti 1556, Abb. 81), besser gegliedert der südliche (1559 von Alfonso Alberghetti). Von den marmornen Brunnenmündungen der Renaissance schmückt die schönste (aus etwas früherer Zeit) den Campo San Giovanni e Paolo (Abb. 54). — Unter den Kandelabern ist wohl der berühmteste der des Andrea Bresciano links vom Hauptaltar der Salutekirche (1570, Abb. 78), etwas später (1598) sind die prächtigen beiden Leuchter in San Giorgio maggiore entstanden, Arbeiten des Niccoletto Roccatagliata (Abb. 79). Weitere Beispiele wird jeder Reisende leicht in den

Abb. 80. Antonio Gai: Gitter vor der Loggetta

Kirchen Venedigs entdecken. Noch um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts entſtand ein ſo reizendes Muſter des dekorativen Bronzeguſſes wie das Gittertor vor der Loggetta (von Antonio Gai, Abb. 80). So kehrt die Betrachtung venezianiſcher Bildnerei zu dem Gebiete zurück, von dem ſie ausgegangen war, zur Dekoration.



Abb. 81. Niccolò dei Conti: Brunnen im Hof des Dogenpalaſtes

Abb. 82. Bartolommeo Vivarini: Madonnenaltar in der Akademie vom Jahre 1464

Die Gemälde



Unter allen Künsten, die Venedig schmücken, hat die Malerei die höchsten Ziele erreicht. Der Architektur gebrach es an Raum, um ihre würdigsten Aufgaben zu lösen. Für eine ernste und hohe Plastik fehlte es zwar nicht am Platze, wohl aber an Verständnis bei den Venezianern. Hier, wo man von den Künsten vor allem den heiteren Schmuck des Lebens verlangte, geriet die Bildnerei immer wieder in die Botmäßigkeit der Dekoration. Nur die Malerei hat sich unbeschränkt entwickeln dürfen im Sinne ihrer eigensten Gesetze. Ja, sie hat sich hier gesünder und ungestörter entwickelt als irgendwo sonst in Italien. Ihr kam gerade das zugute, was die Baukunst Venedigs beeinträchtigt hatte, der Mangel einer tieferen Begeisterung für das Altertum. Jene überschwengliche Verehrung der antiken Kunst, wie sie lange Zeit die maßgebenden Träger der Kultur im ganzen übrigen Italien ergriffen hatte, schloß eine einseitige Überschätzung der rein formalen Schönheit der Verhältnisse und der Linien in sich. Die Farbe wurde daneben vernachlässigt. Die ganze Geschichte der mittelitalienischen Malerei bis zu ihrer höchsten Blüte in Leonardo, Raffael und Michelangelo ist Zeugnis dessen. Die venezianischen Maler blieben unbefangener. Unter den Eindrücken eines reichen Farbenschmuckes an den Kirchen und Palästen ihrer Stadt wuchsen sie heran, ja vielleicht wirkte sogar die Atmo-

sphäre, in der sie lebten, verfeinernd auf ihren Farbensinn ein. Der berühmte „Goldton" des Kolorits ist keineswegs das alleinige Vorrecht Tizians, er erscheint immer wieder bei den großen Malern Venedigs, von Giambellino bis zu Antonio Canale. Und daß dieser Goldton ein Widerschein der goldigen, dunstigen und doch so reinen Luft Venedigs sei, das hat gewiß mancher empfunden, der an schönen Sommertagen die Lagune befahren hat.

Man könnte sich darüber wundern, daß unter so günstigen Vorbedingungen die venezianische Malerei nicht schon früher erblüht sei. Denn die Tatsache ist, daß ihre ersten führenden Meister ziemlich viel später als in der Bildhauerei — erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts — auftreten. Allein wenn man sich wiederum der engen Beziehungen zum Orient und zu Byzanz erinnert, unter deren Zeichen die mittelalterliche Kultur und Kunst Venedigs standen, dann wird man es begreifen, daß die starren Vorbilder der mühseligen Mosaikmalerei und der byzantinischen Heiligenbilder schwer lasteten auf einer freien Entwickelung junger Talente. So ist es erklärlich, daß selbst die Nähe Giottos, der (von 1303 an) längere Zeit in Padua mit einer seiner größten Arbeiten beschäftigt war, ohne Wirkung auf die venezianische Malerei blieb — wenn man das einzige Kreuzigungsmosaik im Hintergrund des Dogengrabes Morosini in S. Giovanni e Paolo ausnehmen will, das allerdings etwas vom giottesken Stile hat. Die Bilder des Jacobello del Fiore, des Fra Antonio da Negroponte oder des Semitecolo in der Akademie, im Museo Correr und in S. Francesco della Vigna stehen noch durchaus im Banne der byzantinischen Traditionen und leiden gleichmäßig an starrer Leblosigkeit der Gesichter, Überladung mit Figuren und mit Schmuck. Die Signoria ließ von Jacobello und von dem geistesverwandten Donato Bragadini zwei riesige Leinewände mit dem Bilde des Markuslöwen bemalen — die unförmlichen Geschöpfe stehen jetzt im archäologischen Museum des Dogenpalastes. Als es aber eine würdige Aufgabe monumentaler Malerei galt, da mochte man sich doch nicht auf die heimischen Kräfte verlassen. Für die Ausschmückung der Sala del maggior consiglio des Dogenpalastes berief man den Umbrier Gentile da Fabriano und den Veronesen Vittore (rectius Antonio) Pisano. Leider waren ihre Wandmalereien schon wenige Jahrzehnte später arg verdorben.

Dennoch knüpfte sich an ihren Namen der befreiende Aufschwung, den bald darauf die venezianische Malerei nahm. Von dem Vater der berühmten Brüder Bellini, Jacopo, wissen wir, daß er zu Gentile da Fabriano im Schülerverhältnis stand. Von den ältesten Meistern der Muranesischen Schule wird etwas ähnliches zwar nicht ausdrücklich berichtet, allein ihre Malereien lassen es uns vermuten. Daneben werden bei ihnen Einflüsse der süddeutschen Schulen spürbar.

Mit den Namen Giovanni und Antonio di Murano sind eine Reihe von Gemälden in den Kirchen und in der Galerie Venedigs bezeichnet, die einerseits in der Vorliebe für reichen plastischen und vergoldeten Schmuck ihre Abhängigkeit von der alten, byzantinisch venezianischen Tradition verraten, andererseits aber in dem milderen Kolorit und in der Lieblichkeit der weiblichen Figuren auf die umbrische Schule des Gentile da Fabriano hindeuten. Das früheste Datum auf einem Gemälde der beiden Meister — 1440 — steht auf dem Tafelbilde



Abb. 83. Antonio Vivarini und Johannes Alemannus: Krönung Mariä vom Jahre 1440

der Krönung Mariä in der Akademie (Abb. 83). Ihr Hauptwerk, in derselben Sammlung aufbewahrt, entstammt dem Jahre 1446. Es zeigt die Mutter Gottes mit dem Kinde auf ihrem Schoße auf reich geschnitztem Throne in einem prächtigen venezianischen Gartenhof sitzend, von den vier Kirchenvätern umgeben. Auf diesem Bilde verrät der eine Maler seine deutsche Abstammung, indem er sich als Johannes Alamanus bezeichnet. (Er stammte aus dem bayrischen Städtchen Uffenheim.) Aus der Reihe ihrer übrigen Werke seien nur die drei vielteiligen Altargemälde in der Cappella San Tarasio in San Zaccaria (mit prächtigen reichgeschnitzten Rahmen) und die Krönung Mariä in S. Pantaleone hervorgehoben. Antonio scheint durchaus das Bedürfnis empfunden zu haben, sich mit einem Genossen in die Arbeit zu teilen, denn nachdem Giovanni d'Allemagna aufgehört hatte sein Mitarbeiter zu sein (um 1450), vereinigte er sich mit seinem jüngeren Bruder Bartolommeo. Wir begreifen dieses Bestreben auch vollkommen, wenn wir des ziemlich schwachen und unerfreulichen Bildes gedenken, das Antonio

in seinen späteren Jahren laut der Inschrift allein vollendet hat — des Antoniusaltars in der Galerie des Lateran zu Rom.

Der jüngere Bruder des Antonio, Bartolommeo, der sich des öftern auch mit seinem Familiennamen Vivarini nennt, ist als die erste in sich geschlossene Persönlichkeit in der langen Reihe venezianischer Maler zu bezeichnen. Wir sehen in ihm einen ausgeprägten Charakter, vielleicht mehr noch als ein Talent. Der vorherrschende Zug in seiner künstlerischen Physiognomie ist Männlichkeit. Er schildert uns ernste Menschen mit breiten Stirnen, starkem runden Kinn und muskulösen Händen. Es sind nicht mehr die leblosen Puppen der primitiven venezianischen Malerei, aber doch phlegmatische schwerfällige Gestalten. Manchmal kann sich Bartolommeo zu großartiger Würde erheben — so in dem Markusaltar der Frari von 1474 —, nie wird er anmutig und liebenswürdig. Er zeichnet sehr genau und modelliert seine Figuren so emsig in allen Teilen, daß sie zuweilen wie aus Holz geschnitzt erscheinen. Unverkennbar ist für seine Auffassung das Vorbild der paduanischen Malerei maßgebend gewesen. Freilich war er dem großen Mantegna weder an Empfindung, noch an Schöpferkraft gewachsen, nicht einmal an Farbensinn. Für die technische Entwickelung der venezianischen Malerei war Bartolommeo Vivarini insofern bedeutsam, als er zu den ersten gehörte, die der alten Übung der Temperafarben entsagten, um sich der Ölmalerei zuzuwenden. Die Anregung dazu ging von dem vielgereisten Antonello da Messina aus, der seit 1475 seine in den Niederlanden gesammelten Erfahrungen den Venezianern mitteilte. Gleich vom nächsten Jahre an bediente sich Bartolommeo Vivarini des neuen Bindemittels, freilich noch unbeholfen, nach Art der Temperamalerei. — Das früheste seiner größeren Gemälde, die Altartafel von 1464 in der Akademie, die im Mittelbilde die Madonna mit dem schlummernden Kinde in ihrem Schoße zeigt, steht auf der Höhe von Bartolommeos Leistungsfähigkeit (Abb. 82). Sein reifstes und bestes Werk in Venedig dürfte neben dem bereits erwähnten Markusaltar der Frari, der jetzt zerstückelte Altar des heiligen Augustin in S. Giovanni e Paolo sein. Minder glücklich, flauer und beinahe manieriert, ist der dreiteilige Madonnenaltar von 1472 in den Frari. Weiteren Werken seiner Hand wird man häufig in Venedig und in den Galerien Oberitaliens begegnen. Die späteren unter ihnen verraten in ausgedehntem Maße die Mitwirkung von Schülerhänden.

Von der Gefolgschaft der Brüder Antonio und Bartolommeo Vivarini verdient ein ganz besonderes Interesse Carlo Crivelli. Leider nur ist der höchst merkwürdige Künstler in Venedig lediglich durch zwei Bilder vertreten (Hieronymus und Gregorius, Rochus und drei andere Heilige in der Akademie). Der Ernst der alten venezianischen Maler steigert sich bei ihm bis zu eigensinniger Härte. Manchmal ist er scharf wie gehacktes Eisen, grimmig im Ausdruck der Leidenschaften, dabei in seinen Madonnen von einer gespreizten Überzierlichkeit. Immer aber ergreift er den Beschauer durch seinen tiefen Ernst, erfreut ihn durch die unglaubliche Vollendung seiner Temperamalerei mit ihren reichlichen, oft plastischen goldenen Zieraten. Es gibt keinen Meister der alten italienischen Kunst, dessen Werke durchgehends so unversehrt und frisch auf uns gekommen sind wie die seinen.

Antonello da Messina, der die letzten zwanzig Jahre seines Lebens in Venedig verbrachte, läßt sich am besten im Rahmen der venezianischen Kunst betrachten. Denn hier hat er doch im Laufe seines Wanderlebens die nächsten Geistesverwandten gefunden, mit denen er manche Anregungen ausgetauscht hat. Neben der technischen Sorgfalt in der Ölmalerei charakterisiert ihn eine gewisse Härte der Zeichnung. Seine Idealfiguren (Ecce homo und Jungfrau der Verkündigung in der Akademie) sind weit weniger erfreulich als seine Bildnisse, von denen die Sammlung Giovanelli ein vortreffliches besitzt (junger Mann im roten Rock). Einer lebhaften Phantasie ermangelte Antonello, dafür konnte er sich aber in der anspruchslosen Nachbildung der Natur kaum genug tun.

Die Anregungen, welche die fremden Maler Pisanello, Gentile da Fabriano und später Antonello den venezianischen Künstlern gespendet hatten, trugen nicht nur in der Schule von Murano Früchte. Nur wenig später erhob sich auch die Künstlerfamilie der Bellini zu einer beständig wachsenden Bedeutung. Die Konkurrenz war den Muranesen so gefährlich geworden, daß schließlich Bartolommeo Vivarini vor ihr die Segel streichen mußte. Er starb unbeachtet. Dagegen nahm ein jüngeres Mitglied seiner Familie, Alvise, den Kampf noch einmal mit jugendlichen Kräften und eine Zeitlang auch mit Aussicht auf Erfolg wieder auf.

Alvise Vivarini arbeitete mit den ererbten künstlerischen Mitteln seiner Familie weiter. In allen Äußerlichkeiten erinnert er in seinen früheren Gemälden an Bartolommeo. Allein er verstand es, die alten Formen mit neuem Geiste zu erfüllen. Gerade das, was Bartolommeo Vivarini abging, die Fähigkeit, seine Gestalten zu individualisieren, war Alvises besonderer Vorzug. Man sehe seine große Madonna vom Jahre 1480 in der Akademie! Hier haben wir die erste „santa conversazione" der venezianischen Kunst vor uns. Die Heiligen paradieren nicht mehr in steifer Würde nebeneinander, sie verkehren und reden miteinander. Maria ist in aller Hoheit in goldbrokatenem Mantel auf ihrem Throne doch nur die demütige Magd des Herrn geblieben. Sie scheint das Wort an den heiligen Antonius gerichtet zu haben, der bescheidentlich zu ihr hinüberblickt. Joachim bringt, den Hut zum Gruße lüftend, ein Täubchen dar. Und was für prächtige Charakterfiguren stehen rechts nebeneinander, der schwärmerische Franziskus und der streng asketische Greis Bonaventura. Alvise zeigt uns mit Vorliebe schlanke, magere Menschen, die im Gegensatz zu Bartolommeos Phlegma zuweilen mit einem nervösen Leben erfüllt sind. Das gilt insonderheit von den Einzelfiguren der heiligen Klara und des Täufers Johannes, der mit lebhaftem Gestus der Hände eine Wüstenpredigt zu memorieren scheint (Abb. 84). Der Leib des heiligen Sebastian ist zwar schematisch und etwas dürftig modelliert, aber scheint nicht sein Mund zu atmen? — Alle diese Bilder befinden sich in der Akademie. Alvise scheute sich nicht, mit dem gefeierten Brüderpaar der Bellini in die Schranken zu treten. In einem Briefe an die signoria bat er eindringlich um Beschäftigung bei den neuen Gemälden für den Saal des großen Rates, welche die verdorbenen Bilder des Pisanello und Gentile da Fabriano ersetzen sollten. Ihm wurde willfahren. Gerne wüßten wir, wie sich seine Gemälde neben denen der Bellini ausgenommen haben, allein sie sind alle miteinander in dem Brande von 1577 zugrunde ge-



Abb. 84. Alvise Vivarini: Johannes der Täufer. Akademie

gangen. Wider Willen hat er doch wohl einiges von seinem Rivalen Giovanni Bellini angenommen. Wir möchten es vermuten angesichts der ruhig lieblichen Madonna in der Sakristei der Redentorekirche, unzweifelhaft des anmutigsten Werkes aus Alvises späteren Jahren (Abb. 85). (Ein matterer Nachhall davon in der Madonna in S. Giovanni in Bragora, in welcher Kirche sich außerdem eine Auferstehung Christi von Alvise aus dem Jahre 1498 befindet.) Das letzte und zugleich eines der größten Werke des Meisters ist der Ambrosiusaltar in der Cappella Milanesi in den Frari — ein würdiges Bild heiliger Parade. Ambrosius sitzt inmitten einer festlichen Versammlung von Heiligen auf dem Throne in einer wundervoll gemalten Pfeilerhalle. Da Alvise über der Arbeit starb, wurde die Tafel von seinem Schüler Basaiti vollendet.

Wohl gebührt dem Alvise Vivarini in seiner Empfindung für individuelles Leben, in seiner Fähigkeit, ausgeprägte Charaktere zu schildern, ein hoher Rang unter den Künstlern seiner Zeit. Dennoch aber erscheint er in der Härte seines

Vortrags eher als der letzte Vertreter einer älteren Kunstentwickelung, denn als der Wegbereiter einer neuen Kunst. Diese Rolle ist den Mitgliedern der Familie Bellini von der Vorsehung zuerteilt gewesen. Der größte unter ihnen, Giovanni Bellini, hatte in den Jünglingsjahren seines neunzigjährigen Lebens noch die ersten selbständigen Regungen venezianischer Malerei mit erlebt, um im höchsten Greisenalter die Sonnenhelle der Hochrenaissance zu schauen. Freilich hat er das gelobte Land, wie weiland Moses, nur vor sich liegen sehen, ohne es selbst betreten zu können. Aber er durfte doch, zusammen mit seinem Bruder, den hohen Ruhm für sich in Anspruch nehmen, das Geschlecht der Künstler Venedigs bis an die Schwelle der höchsten Blütezeit geführt zu haben. Die Gunst äußerer Umstände hat sie dabei unterstützt. So kommt es, daß wir die Keime zur späteren Größe venezianischer Malerei beinahe alle in den Werken des Brüderpaares Bellini entdecken können.

Wir haben bereits an früherer Stelle darauf hingewiesen, daß im Mittelalter die Malerei streng an den Raum gebunden gewesen sei, den sie zu schmücken bestimmt war. Das Medium, dessen sie sich dabei am liebsten bediente, war die Freskotechnik. Gerade sie hat in Venedig nie recht aufkommen können, wenigstens nicht bis in die letzten Zeiten der Republik. Man mochte befürchten, daß die salzigen Ausdünstungen der Lagune die Farben an der Kalkwand verderben würden. Und daß diese Befürchtungen begründet waren, bewies das Schicksal der Wandmalereien im großen Ratssal des Dogenpalastes und später der Fresken Tizians und Giorgiones am Fondaco dei Tedeschi, die nach wenigen Jahrzehnten schon verblaßten. Was somit in Venedig die Freskomalerei entbehren mußte, das kam der Tafelmalerei zu statten. Die Maler Venedigs, die sich nur auf diesem Gebiete betätigen konnten, verwendeten auf die Technik der Staffeleigemälde eine ganz andere Sorgfalt als z. B. die Florentiner, deren höchste Aufgabe immer die Freskomalerei blieb. Die besterhaltenen alten Temperabilder Italiens sind venezianisch und es ist kein Zufall, daß gerade in Venedig die Technik der Ölfarben zuerst in Italien gepflegt wurde. Es ist klar, daß eine solche Pflege des Staffeleibildes die beste Grundlage bilden mußte für die Befreiung des Gemäldes von dem umgebenden Raume.

Und noch in einer anderen Beziehung wurde Venedig bedeutsam für die Entwickelung der modernen italienischen Malerei: in der Erweiterung des Stoffkreises. Wenn schon im Mittelalter alle höhere Kunstübung im Dienste der Kirche gestanden hatte, so nahm auch noch zur Zeit der Renaissance die Kirche die besten Kräfte der Malerei für sich in Anspruch. Nur in Venedig war der Staatsbegriff so lebendig und stark, daß er als Kulturträger gleichwertig neben der Kirche stand. Nirgendwo mußten so wie hier die Künste neben der Heiligkeit des Himmels auch die Macht des Staates verherrlichen. Damit wurden den Künstlern ganz andere Aufgaben gestellt. Sie waren genötigt, das Leben ihrer Umgebung mit scharfem Auge zu studieren. Die Gemälde des Dogenpalastes sollten die Geschichte der Republik illustrieren, so wie die Kirchenmalereien die Bibel und die Legende. Leider sind uns jene älteren Gemälde des Dogenpalastes nicht erhalten, indessen können wir als einen Ersatz dafür die Bilderfolgen ansehen, mit denen die Laien-



Abb. 85. Alvise Vivarini: Madonna. Sakristei der Redentorekirche

brüderschaften, die scuole, wie sie in Venedig hießen, die Säle ihrer Korporationshäuser schmücken ließen. Freilich galt es hier keine Verherrlichung politischer oder kriegerischer Taten, dennoch aber kamen dabei, äußerlich betrachtet, vergleichbare Darstellungen heraus, weil die Venezianer es liebten, die Erlebnisse ihrer Schutzheiligen anschaulich im Gewande ihrer Zeit geschildert zu sehen. Die Schauspiele, an denen sie sich am meisten erbauten, waren die prächtigen Aufzüge, die sich an Kirchenfesten oder an Ehrentagen der Republik über die Piazza bewegten. Hier wurde im langen Zuge alle Pracht seidener Staatsgewänder entfaltet, zu der die wunderbaren Bauten der Markuskirche und des Dogenpalastes den schönsten Hintergrund abgaben. Solche Schauspiele wurden nun, wo es irgend anging, in die Schilderung der Legende verwoben, sei es, daß es sich um die Auffindung des heiligen Kreuzsplitters oder um die Prozession zu seinen Ehren handelte, oder um Erlebnisse der Heiligen Ursula und Georg. Es liegt auf der Hand, daß von einer solchen Darstellungsweise bis zur Genremalerei der Weg nicht weit war.

Auch auf die kirchliche Malerei reflektierte diese Freude der Venezianer an der Gegenwart. Man suchte und malte die Heiligen auf dem Boden Venedigs: den Sebastian als einen blühenden Jüngling aus dem Volke, den Hieronymus als einen rüstigen, wettergebräunten alten Seefahrer, die Maria als eine glückliche und gesunde junge Mutter. So sehr auch eine rigorose kirchliche Anschauung an solch einem Geiste der Verweltlichung Anstoß nehmen mag, so sind wir doch Ketzer genug, um eben hierin ein Heil für die Kunst zu erblicken.



Abb. 86. Gentile Bellini: Bildnis Mahomets II. Galerie Layard. Venedig

In den angedeuteten Richtungen sind Gentile und Giovanni Bellini Führer gewesen. Ihren Vater, Jacopo, lernt man in Venedig in den vollkommen beschädigten Fresken in S. Zaccaria (Cappella San Tarasio) und in dem Madonnenbilde der Akademie kaum kennen, wohl aber in seinen Skizzenbüchern in London und Paris. Hier offenbart er sich als einen sehr achtungswerten Meister, der in den Lehren der Perspektive wohl beschlagen war, antike Skulpturen studiert hatte, mehr aber noch das tägliche Leben seiner Umgebung. Daß er in jungen Jahren ein Schüler des Gentile da Fabriano gewesen sei, ist bereits erwähnt worden. Später stand er in vertrauten Beziehungen zu Mantegna, der sein Schwiegersohn wurde.

Das liebevolle Interesse für die Wirklichkeit vererbte Jacopo namentlich auf seinen älteren Sohn Gentile, der als der große Vorbereiter der venezianischen Genremalerei gelten kann. Nach dem wenigen zu schließen, was von den Werken des einst hoch gefeierten „Ritters" Gentile auf uns gekommen ist, müssen wir annehmen, daß ihm am wohlsten gewesen sei, wenn er ein Bildnis oder eine Szene



Abb. 87. Gentile Bellini, 1496: Prozession mit der Kreuzesreliquie auf der Piazza. Akademie

aus dem venezianischen Leben zu schildern hatte. Aufgaben idealen Charakters waren ihm augenscheinlich unbequem. Seine großen vier Heiligenfiguren des Markus, Hieronymus und Franziskus (in der Fabbriceria der Markuskirche) sind ungelenk und schwerfällig. Auch auf dem Temperabilde des seligen Lorenzo Giustiniani in der Akademie sind die idealen Engelfiguren das Schwächste, um so besser dagegen verstand Gentile sich mit dem mageren Charakterkopf des Heiligen abzufinden. Ihm wurde der ehrenvolle Auftrag zuteil, für den türkischen Hof in Konstantinopel einige Bilder zu malen, die der gefürchtete Sultan Mahomet II. von einem tüchtigen abendländischen Meister ausgeführt sehen wollte. Eine köstliche Frucht dieses Aufenthaltes im Orient ist das Bildnis des Sultans, das sich in der Galerie der Lady Layard befindet (Abb. 86). Gentiles reifste Hauptwerke sind jedoch die Gemälde, die er für die Scuola di San Giovanni Evangelista auszuführen hatte (jetzt in der Akademie). Sie verherrlichen die Wunder der Kreuzesreliquie, die in San Lorenzo aufbewahrt wurde. Das eine der Bilder, die Heilung des Pietro di Lodovico, ist durch eine umfassende Restaurierung so übel zugerichtet, daß es kaum mehr als eine Arbeit Gentiles zu genießen ist. Die anderen beiden Bilder dagegen, die Prozession auf der Piazza und die wunderbare Findung des in den Kanal gefallenen Kreuzsplitters, zeigen uns Gentile von seiner besten Seite. Bei der Prozession ist schon das Gegenständliche vom höchsten Interesse: die Form der Piazza um 1500, die Markuskirche im Schmuck ihrer alten Mosaiken (Abb. 87). Weit mehr zu würdigen sind aber die köstlichen Bilder altvenezianischen Volkslebens, die sich hier vor uns entrollen, die Scharen der stumpfsinnig dreinblickenden Mönche, die schlanken Pflastertreter in ihrer knappen, vielfarbigen Tracht, die prächtigen Damen im Gefolge der Königin von Cypern, die Gondolieri und Gassenjungen und Bettler.

Die Brüder Bellini ergänzten sich, und das war vielleicht ein Grund zu der Eintracht, in der sie, ohne ihre Kreise zu stören, nebeneinander lebten. Früher hat man dies so ausgedrückt, daß Gentile mehr ein Theoretiker, Giovanni mehr ein Praktiker seiner Kunst gewesen sei. Indessen muß ich bekennen, für solche Bezeichnungen keine ungezwungene Erklärung finden zu können. Viel eher erscheint uns Gentile als der Maler der Wirklichkeit in einem gewissen Gegensatze zu stehen zu Giovanni, der an idealen Gegenständen einen hohen Stil entwickelt hat. Als einen Stilisten offenbart sich Giovanni Bellini schon in den frühesten seiner uns bekannten Bilder. Allein, während er hier sein Augenmerk hauptsächlich auf die Form richtete, die er im Anschluß an die Paduaner in strenger Reinheit zu veredeln bemüht war, so entwickelte er sich gegen das Ende seines Lebens immer deutlicher zu einem Stilisten der Farben und des Lichtes. Nie aber hat er einseitig dem einen oder dem anderen Prinzip gehuldigt, denn was ihn auszeichnete, war die glückliche Harmonie der Anlagen. In jedem seiner Bilder scheint er gerade das erreicht zu haben, was er gewollt hat. Nie gewahren wir bei ihm jene Unausgeglichenheit, die als die Folge eines hohen unbefriedigten Strebens so manchem Erzeugnisse germanischer Kunst anhaftet. Mit seinen größesten Schöpfungen wird uns Giovanni Bellini nicht erschüttern, wohl aber spendet er uns jene erquickende Freude, welche die Gesundheit im Bunde mit der Schönheit um sich verbreiten.



Abb. 88. Giovanni Bellini: Madonna zwischen Magdalena und Katharina (um 1500). Akademie

Aus seiner frühen Zeit, in der er sich seinem großen Schwager Mantegna zu nähern suchte, haben wir in Venedig die Bilder der Verklärung Christi und seines von Engeln gestützten Leichnams im Museo Correr, eine (stark übermalte) Pietà im Dogenpalast (Sala dei tre capi) und drei Madonnenbilder in der Akademie, von denen das bedeutendste die Mutter Gottes auf dem Throne sitzend darstellt, wie sie das Kind anbetet, das auf ihrem Schoße schlummert. Das Hauptwerk dieser Epoche, eine von Heiligen umgebene Madonna, ist in S. Giovanni e Paolo samt einem der schönsten Gemälde Tizians 1867 verbrannt. Das Vorbild des Antonello da Messina, der um 1472 in Venedig sich niederließ, wurde höchst bedeutsam für die weitere Entwickelung Bellinis im Sinne reicherer Farben- und Lichtwirkungen. Eines der ersten der venezianischen Ölbilder, das tiefe Färbung mit einer sehr wirksamen, warmen Beleuchtung verbindet, dürfte Bellinis Madonna zwischen den Heiligen Katharina und Magdalena sein (Akademie, Abb. 88). Um dieselbe Zeit ist wahrscheinlich das prachtvolle Altarbild entstanden, das uns die Madonna in einer Nische feierlich thronend zeigt, während ihr zur Rechten und Linken sechs Heilige aufwarten (Akademie). Durch die musizierenden Engel zu den Füßen des Thrones wird die „santa conversazione" zu einem frommen Konzert (Abb. 91). Dies hübsche Motiv hat Bellini in seinen Madonnenbildern mit Vorliebe behandelt und gerade darin hat ihn auch Dürer nachgeahmt, der 1506 in Venedig in Berührung mit dem greisen Meister kam. Das Datum 1488 trägt der dreiteilige Marienaltar in der Sakristei der Frari. Man hat dieses schöne Bild mit Recht unter den Schöpfungen Giambellinos am meisten bewundert. Die streng gegliederte Komposition beschränkt sich auf wenige Figuren. In enger Nische thront allein die schönste Madonna mit dem Christkind auf ihrem Schoße, ihr zu Füßen musiziert ein Engelpaar (Abb. 89); in den Seitenbildern daneben stehen je zwei



Abb. 89. Giovanni Bellini: Thronende Madonna, Teilstück des Altarwerks. S. Maria dei Frari

Heilige in ernster Haltung. Der Rhythmus des Rahmengebäudes mit dem erhöhten Bogen über dem Mittelbild ist von vollendeter Schönheit. Und alles so wohlerhalten, daß man sich ungestört durch kritische Bedenken dem alten Meister gegenüberstellen darf. Die Würde der Gesamterscheinung, die nur durch die Engelchen gemildert wird, hat Bellini nicht wieder erreicht. — Gerade in dieser Beziehung fällt das Madonnenbild in S. Pietro in Murano mit dem anbetenden Dogen Barbarigo dagegen ab, so wertvoll es sonst, namentlich in dem landschaftlichen Hintergrunde, sein mag.

Wie Bellini noch in hohem Alter seinen Stil gewandelt habe, zeigt uns das Altargemälde in San Zaccaria, Maria inmitten der Heiligen Petrus, Katharina, Lucia und Hieronymus thronend (von 1505). Auf ideale Formenschönheit ist hier weit weniger Gewicht gelegt, als auf eine weiche und tiefe Lichtwirkung. Die Reflexe eines goldigen Sonnenscheins erfüllen den Raum (Abb. 90). Bei größeren Arbeiten nahm der achtzigjährige Meister fortan in ausgedehntem Maße die Beihilfe seiner Schüler in Anspruch. Dies verraten uns das (nebenbei auch stark übermalte)



Abb. 90. Giovanni Bellini: Madonna mit Heiligen. San Zaccaria

Madonnenbild in San Francesco della Vigna und der prächtige Hieronymusaltar in San Giovanni e Chrisostomo. Das letztgenannte Bild bedeutet übrigens — wenn auch nur wenig mehr als die Gesamtanordnung von Bellini herrühren mag — einen weiteren letzten Fortschritt in der Richtung zu einer freien, rein malerischen Disposition. Gern möchte man glauben, daß wenigstens die Köpfe der Heiligen ein eigenhändiges Werk des alten Meisters seien. Wunderschön ist das träumerische Sehnen im Blicke des Christoph, die sanfte Schwermut in den Mienen Augustins ausgedrückt. Natürlich hat Bellini seine Motive manchmal wiederholt. Die Haltung des Christuskindes auf dem Bilde in S. Francesco ist dieselbe wie auf dem Muraneser Altar. Die Akademie weist zwei Redaktionen einer Madonna mit dem Kinde in Halbfiguren auf, von denen die minder glückliche um die Heiligen Paulus und Georg bereichert ist, die andere Madonna, die allein vor einem grünen Vorhang steht, ist eine der schönsten und würdigsten, die Bellini je gemalt hat.

Als Bildnismaler kann man Giovanni Bellini in Venedig kaum kennen lernen, wohl aber als Landschafter. Auch hierin beruht zum Teil seine historische Bedeutung für die nachfolgenden Geschlechter. Man sehe nur, welche zarten und reizenden Landschaftsmotive er in die wunderlichen fünf allegorischen Bilder der Akademie verwoben hat! (Die rätselhaften Darstellungen standen wohl einst in sinnreicher Beziehung zu der Bestimmung eines Möbels, das sie höchst wahrscheinlich geschmückt haben.)

Es war, als wollte die venezianische Malerei möglichst schnell alles das nachholen, was sie am Beginn ihrer Entwickelung gegenüber den anderen Lokalschulen Italiens versäumt hatte. Unter den Auspizien des letzten Vivarini und der beiden Bellini drängte sich eine Schar jüngerer Künstler hervor, von denen zwar nur wenige Talente ersten Ranges waren, viele aber so Tüchtiges leisteten, daß sie durch ihre vereinten Kräfte Venedig in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts in die erste Reihe der Pflegstätten italienischer Malerei erhoben. Nach ihrer Schule lassen sich diese Maler nur schwer gruppieren, denn die Einflüsse gehen bei ihnen herüber und hinüber, und einer, der ursprünglich alles dem Alvise Vivarini verdankt hatte, nannte sich später ausdrücklich einen Bellinischüler. Ihre Anlage bestimmte die einen mehr für die Sittenschilderung, die anderen mehr für die Kirchenmalerei idealen Stils. Auch die Landschaft wird in diesem Kreise, den Anregungen des Giovanni Bellini zufolge, mehr gepflegt als sonstwo in Italien.

Die bedeutendste Persönlichkeit der ganzen Schar ist ohne Frage Vittore Carpaccio. Er war ein köstlicher Sittenschilderer und als solcher seinem Meister Gentile Bellini entschieden überlegen. Wenn er auch von Geburt kein Venezianer war, vielmehr höchst wahrscheinlich ein Südslawe aus Istrien, so hat er doch mit der Seele eines Venezianers gemalt, und keiner hat uns ein besseres — ich möchte sagen ehrlicheres — Bild des damaligen Venedig hinterlassen als er. In gewissem Sinne nimmt er somit in der Malerei eine Rolle ein, die derjenigen der ebenfalls zugewanderten Lombardi in der Skulptur entspricht.

Im Vergleich zu Gentile Bellini ist der farbige Gesamtton bei Carpaccio heller und wärmer. Er beobachtet ebenso scharf wie jener, aber er weiß das Beobachtete naiver mit einer Beimischung von vielleicht unbewußtem Humor vorzutragen. Wie überaus drollig sitzt zum Beispiel das Hündchen da, das dem heiligen Hieronymus an seinem Schreibtische zuschaut (Abb. 92)! Neben dem Humor kommt bisweilen eine Phantastik zum Ausdruck, die Gentile Bellini womöglich noch ferner lag. Mit sichtlichem Behagen schildert Carpaccio die Scheußlichkeit des Drachen, den der heilige Georg so treffsicher erlegt; nichts erspart er uns von dem Graus der wurmzerfressenen Gebeine und der modernden Kadaver, die das Untier benagt hat (Abb. 93). Welche Phantasie wiederum offenbart sich in den Hintergründen von Carpaccios Bildern! Seine Architekturen sind nicht minder venezianisch als die des Gentile. Aber wenn jener uns schlecht und recht die Piazza oder die Paläste am Canal grande abmalt, so errichtet Carpaccio uns die schönsten Hallen und Fassaden im echtesten Lombardistil, die doch nirgendwo anders vorkommen, als auf seiner Leinwand. Dabei ist er ein Interieurmaler, wie er überhaupt nicht



Abb. 91. Giovanni Bellini: Thronende Madonna. Akademie

wieder in Venedig entstanden ist. Die Schlafkammer der heiligen Ursula, das Studierzimmer des Hieronymus sind von einer Behaglichkeit erfüllt, die wir keinem Italiener zutrauen würden. Hundert Kleinigkeiten spürt das Auge auf, in die der Maler sich liebevoll vertieft hat, ohne doch darum die einheitliche Gesamtwirkung zu verlieren (Abb. 94).



Abb. 92. Carpaccio: Der hl. Hieronymus in der Zelle. Scuola di San Giorgio degli Schiavoni

Mit solchen Anlagen ausgerüstet, scheint Carpaccio uns prädestiniert zu sein zum Meister der behaglich breiten Erzählung, und offenbar wurde er als solcher auch von seinen Zeitgenossen gewürdigt. Wiederholt betrauten sie ihn mit der Aufgabe, für ihre Brüderschaftshäuser in einem Bilderzyklus die Heiligenlegende zu schildern. Zwei dieser Zyklen sind in Venedig geblieben und vollständig erhalten, die neun Bilder der Ursulalegende — jetzt in der Akademie — und die zehn, verschiedenen Heiligen gewidmeten Bilder in der Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. Aus der Scuola di San Giovanni Evangelista, in der vorzugsweise Gentile Bellini und seine Schule beschäftigt waren, ist das Gemälde der Teufelsbeschwörung durch den Patriarchen von Grado von Carpaccios Hand auf uns gekommen (in der Akademie). Die Bilder der Ursulalegende wurden am frühesten in Angriff genommen und sind, nach den Daten auf ihnen zu schließen, in den Jahren von 1490 bis 1495 vollendet worden. Die trefflichsten unter ihnen sind wohl der Traum der Heiligen (Abb. 94) und die beiden Szenen, in denen die englische Gesandtschaft vom König Maurus empfangen und verabschiedet wird (Abb. 95). Weit weniger glücklich als in den Ursulabildern war Carpaccio in dem Kreuzeswunder des Patriarchen von Grado, dagegen zeigte er sich in der ganzen Vielseitigkeit seiner Anlagen in dem reizenden Bilderkreise der Scuola degli Schiavoni. Man scheue nicht die Mühe, jedes der Gemälde bei dem mangelhaften Lichte des niederen Raumes aufmerksam zu studieren. Als Einzelfigur ist der heilige Georg im Kampfe mit dem Drachen unübertrefflich. Ein nicht minder gelungenes Bild



Abb. 93. Carpaccio: Der hl. Georg. Aus dem Bilde in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni

feierlicher venezianischer Festparade bietet die Taufe des heidnischen Königspaares, in dem Gebet Christi am Ölberg sehen wir ein interessantes nächtliches Landschaftsbild und der liebenswürdigste Humor der Schilderung erfreut uns in den Bildern des schreibenden Hieronymus und der erschrocken fliehenden Mönche. Als venezianisches Sittenbild sind von hohem gegenständlichen Interesse die beiden müßigen Kurtisanen im Museo Correr, die sich mit ihren Haustieren die Langeweile vertreiben (Abb. 97).

Von leidenschaftlicher Bewegung war Carpaccio ebenso fern wie von einem idealen Pathos. Daß er aber gegebenenfalls doch die edle Würde des höheren Kirchenbildes erreichen konnte, beweist seine Darstellung im Tempel in der Akademie (Abb. 96). Das Bild ist verdientermaßen eines der populärsten seiner Gattung geworden, wobei allerdings nicht verschwiegen werden soll, daß es seine Volkstümlichkeit ebenso sehr dem klimpernden Engelsbürschchen unten am Sockel verdankt wie den würdig ernsten Gestalten der Muttergottes und des Simeon. Das dem Carpaccio zugeschriebene feierliche Altarbild des Christus am Tische der Jünger in Emmaus rührt von anderer Hand her, vielleicht von Rocco Marconi (S. Salvatore, Abb. 98).

Dem gleichen Kreise wie Carpaccio gehören als Kräfte dritten Ranges Lazzaro Sebastiani, Giovanni Mansueti und Benedetto Diana an. Die Bilder, welche sie für die Scuola di San Giovanni Evangelista auszuführen hatten, fallen beträchtlich gegen die ihrer Mitarbeiter Carpaccio oder Gentile ab. Se-



Abb. 94. Carpaccio: Traum der hl. Ursula. Akademie

bastiani, der einen grauen kühlen Farbenton bevorzugt, fällt durch die überaus schlanken Proportionen nicht nur seiner Menschen, sondern auch seiner Architekturen auf (Verleihung der Kreuzesreliquie, Madonna mit dem Kinde in der Akademie); Mansueti, der ein kräftigeres buntes Kolorit anwendet, langweilt den Beschauer durch die Ungelenkheit seiner Menschengestalten mit ihrem starren groben Gesichtstypus. (Zwei Kreuzeswunder in der Akademie. Seine besten Gemälde sind wohl die Orgeltüren mit vier Heiligen in San Giovanni Chrisostomo.) Weit über beiden würde Benedetto Diana stehen, wenn die thronende Madonna zwischen den Heiligen Ludwig und Anna (in der Akademie, Kat. 86) wirklich sein Werk wäre. Allein das vortrefflich gezeichnete, in zartem silbrigen Farbenton gehaltene Bild unterscheidet sich so sehr von den übrigen Werken Dianas, von denen das eine, eine Madonna mit vier Heiligen (in der Akademie), seinen vollen Namen trägt, daß die Zuweisung zum mindesten fraglich erscheint (Abb. 100). Mitunter gelingt einem dieser Unselbständigen ein überraschender Wurf, der eine Bedeutung ver-



Abb. 95. Carpaccio: Die englischen Gesandten kehren mit der Antwort des Königs Maurus in die Heimat zurück. Akademie



Abb. 96. Carpaccio: Darstellung Christi. Akademie

spricht, die seine übrige Lebensarbeit nicht gehalten hat. Ein solches singulares Meisterwerk ist das schöne Altarbild des Trevisaners Pier Maria Pennacchi (1464—1514), von dem die Flügel mit einer farbenleuchtenden Verkündigung auf den Außenseiten vor etlichen Jahren in die Akademie gelangt sind. Alle provinziale Befangenheit ist hier überwunden und der Nachahmer darf einmal als Rivale neben sein Vorbild Carpaccio treten. An dieser Stelle sei es mir vergönnt, ein gutes Wort für den wackeren Marco Marziale einzulegen, den man wohl hauptsächlich darum so hart gescholten hat, weil er so wenig in den Rahmen seiner venezianischen Umgebung paßt. Er war eine grobe Natur, die für eine ideale Darstellungsweise schlechterdings kein Zeug hatte — in seinem Madonnenbild in der Galerie Lochis-Carrara zu Bergamo suchte er sich ziemlich ungeschickt etwas von umbrischer Lieblichkeit zu erborgen. Dagegen war er ein fleißiger und scharfsichtiger Beobachter der Natur. Wenn man seinen Christus in Emmaus in der Akademie (Abb. 99) und seine Beschneidung Christi im Conservatorio dei Penitenti zu San Giobbe auf ihren Gehalt an charaktervollen Bildnissen prüft, so wird man ihm alle Anerkennung zollen müssen. Möglicherweise hat Dürers Anwesenheit in Venedig ihm Anregungen gespendet, denn daß er sich wahlverwandt zu unserem großen Landsmann hingezogen fühlte, wollen wir gern glauben.

Unter denen, die in den Spuren des Alvise Vivarini wandelten, war der bedeutendste Giovanni Battista, genannt Cima aus Conegliano (1460—1517). Alles, was eine mittlere Begabung und ein guter Farbensinn im Verein mit ehrlichem Bemühen erreichen können, hat Cima erreicht. Künstlerischer Ernst, gleichmäßige Sorgfalt der Arbeit und eine männliche Würde der Darstellung sind allen seinen Bildern gemeinsam. Wo immer Cima uns begegnet, ist er sympathisch, ohne ge-

rade Begeisterung zu erregen. Er brachte aus seiner Heimat am Hange der Alpen eine unverwüstliche Frische mit sich. Man meint auf seinen Bildern, deren Hintergründe er am liebsten mit einer blauen Alpenkette umsäumt, kühle Gebirgsluft zu atmen. Denn so leuchtend und tief seine Farben auch sind — kein anderer Venezianer hat ihn darin übertroffen —, so wäre es doch sehr verkehrt, von einer Farbenglut bei Cima zu reden. Sein Gesamtton ist vielmehr kalt als warm. Cima scheint sich langsam entwickelt zu haben. Nur ungern verläßt er die Temperatechnik zugunsten der Ölmalerei, die er mit einer metallischen Schärfe behandelt. Eine seiner Lieblingsfiguren ist der Täufer Johannes, den er als einen mageren gebräunten Asketen mit dichtem schwarzen Lockenhaar und weltverlorenem Blick trefflich zu schildern weiß. So steht er umgeben von vier Heiligen, mit Prophetenmiene zum Himmel aufschauend, auf dem Hauptbilde aus Cimas Frühzeit, dem Altar in Sta. Maria dell' Orto von 1489. Hier sind die Formen, namentlich in der Gewandbehandlung noch von übertriebener ängstlicher Schärfe. Vollkommen reif erscheint dagegen Cimas Kunst in dem um wenige Jahre jüngeren Altarbild der Taufe Christi in S. Giovanni in Bragorà (mit reicher Landschaft). Um dieselbe Zeit ist die Pietà in der Akademie und die Anbetung des Christkindes in den Carmini entstanden. Sein liebenswürdigstes Bild in Venedig, in dem er sich Carpaccios anmutiger Erzählungsweise nähert, ist der junge Tobias, der im Geplauder mit dem Engel seinen großen Fisch heimbringt (Akademie, Abb. 101). Als repräsentatives Altarstück am schönsten der ungläubige Thomas. Die drei Figuren unter einem hohen Marmorbogen vor einer fernen Alpenlandschaft sind von monumentaler Wirkung (Abb. 102). Die Madonna zwischen dem Täufer



Abb. 97. Carpaccio: Zwei Kurtisanen. Museo Correr

und Paulus in Halbfiguren und mehr noch die große Madonna auf dem Throne, von sechs Heiligen umgeben, sind in Giambellinis Geiste gedacht. Die beiden musizierenden Engelchen, zu denen sich der ernsthafte Cima auf dem letztgenannten Bilde verstanden hat, lassen sich freilich weder denen Bellinis an Liebenswürdigkeit,



Abb. 98. Angeblich Carpaccio: Christus in Emmaus. S. Salvatore

noch denen Carpaccios an naiver Drolligkeit vergleichen (beide Bilder in der Akademie). Das reifste und beste Werk von Cimas Pinsel ist leider für Venedig verloren gegangen — die Madonna mit dem Täufer und Magdalena in der Galerie des Louvre. Wir sehen daraus, daß der greise Meister sich beständig

weiter entwickelt hat in der Richtung einer edlen Lebendigkeit, so daß er schließlich einen erfolgreichen Schritt in die Kunst der Hochrenaissance wagen konnte. —

Marco Basaiti, der ebenfalls unter Alvise Vivarini ausgebildet war, erreichte seinen Mitschüler Cima nicht an Talent und noch weniger an Charakter. Man lernt ihn zuerst auf Alvises großem Ambrosiusaltar in den Frari kennen, den er, nicht gerade mit Glück, um die beiden Figuren des Vordergrundes (Sebastian und Hieronymus) bereicherte. Von der streng zeichnenden und modellierenden Schule Alvises behielt er später nur eine gewisse Schärfe in den Umrissen bei, im übrigen modellierte er viel weicher, zuweilen geradezu flau. Charakteristisch ist seine



Abb. 99. Marco Marziale: Christus in Emmaus. Akademie

Behandlung der Landschaft, in die er seine Figuren geschickt hineinzusetzen weiß, anstatt daß er sie wie seine Genossen vor einem landschaftlichen Hintergrunde aufmarschieren ließe. Luft und Wasser versteht er vortrefflich zu malen, auffallend ist jedoch bei ihm die Dürftigkeit der Vegetation. Gras und Sträucher sind nach Möglichkeit vermieden und die Bäume erscheinen gewöhnlich als dürre Besen. Aus seiner frühen Zeit sei das kleine Madonnenbild mit dem anbetenden Stifter im Museo Correr erwähnt und der von Englein beweinte Leichnam Christi in der Akademie (Abb. 103). Dasselbe Modell, das ihm zu der letzten Figur gedient hat, erscheint wieder in dem schönen Antlitz des heiligen Bischofs, der auf der Ölbergszene (in der Akademie) links zum Beschauer herausblickt (Abb. 104). Das Bild wird also um dieselbe Zeit entstanden sein. Eines der letzten Gemälde Basaitis,



Abb. 100. Benedetto Diana: Madonna mit Heiligen. Akademie

die noch den Einfluß Alvises verraten, dürfte die Berufung der Söhne Zebedäi in der Akademie sein (mit schöner stimmungsvoller Abendlandschaft). Bald darauf wandte er sich der siegreichen Richtung des Giovanni Bellini zu. Zeugnis dessen ist Basaitis große Himmelfahrt Mariä in S. Pietro Martire zu Murano. Sein schönstes und reifstes Werk, das man ihm ohne Grund hat absprechen wollen, ist der herrliche Sebastian in der Sakristei der Salutekirche (Abb. 105). In seinen beiden späten Bildern in S. Pietro di Castello (in dem St. Georg mit dem Drachen und in dem thronenden Petrus) nähert er sich der Art Carpaccios.

Man kann sich nicht von der Schule Alvise Vivarinis trennen, ohne der beiden größesten Künstler zu gedenken, die aus ihr hervorgegangen sind, obwohl diese in Venedig selbst nur vorübergehend tätig waren, und wenige Spuren hinterlassen haben: des Bartolommeo Montagna und des Lorenzo Lotto. Der erstere war noch ein ernster Sohn des Quattrocento, der letztere einer der wandelbarsten unter den großen Malern der Hochrenaissance. Der würdige Charakter von Montagnas Kunst offenbart sich in den beiden Gemälden, die von seiner Hand die venezianische Akademie besitzt: in dem Christus zwischen Rochus und Sebastian und in der thronenden Madonna zwischen Sebastian und Hieronymus (Abb. 106). Namentlich das letztere Bild bezeugt deutlich die Annäherung an Mantegna. Der Sebastian ist eine der wenigen Verkörperungen dieses Heiligen in Venedig, bei denen ein edler Ausdruck des Schmerzes erreicht ist. Hieronymus



Abb. 101. Cima da Conegliano: Tobias mit dem Engel. Akademie

daneben höchst würdig, aber von schwermütigem Ernste. Wenn in Montagna noch die ganze äußere Strenge der Vivarini erhalten blieb, so erscheint Lotto dagegen als der Meister der Farben und einer bis zur Nervosität gesteigerten Lebendigkeit. Gerade in dieser Beziehung mochte er sich einst seinem ersten Lehrmeister Alvise Vivarini verwandt gefühlt haben. In seinen malerischen Ausdrucksmitteln streifte er allerdings bald die Vivarinischule ab und verfuhr mit der ganzen Freiheit der reifen Hochrenaissancekunst. Sein frühestes Bild in Venedig — der über Wolken thronende Nikolaus von Bari neben Lucia und Johannes dem Täufer — ist 1529 von Lotto auf der Höhe seines Lebens gemalt worden. Daß dies farbenprächtige Bild mit seiner schönen Landschaft an einem der Seitenaltäre in den Carmini so schlecht behütet ist — dem fettigen Dunste und Rauch der Kerzen preisgegeben — ist ein wahrer Jammer. Das dem Antonius geweihte Altargemälde, das Lotto 1542 für S. Giovanni e Paolo ausführte, ist ganz erfüllt von bewegtem Leben (Abb. 107). Auf einem erhöhten Sitze thront der liebenswürdige alte Heilige, eine Bittschrift entfaltend, umbraust von Engeln und Cherubim, die ihm das arme Volk zu empfehlen scheinen, das unten seiner Wohltaten harrt. Überall spüren wir lebhafteste Empfindung: in der Menge, die freudigen Herzens

die Almosen empfängt, oder drängend Bittschriften hinaufreicht, in den beiden Klerikern, welche die Briefe empfangen und Geld verteilen und in dem guten Heiligen, der alles wohlwollend erwägt.

Unter der älteren Generation der Schule des Giovanni Bellini finden wir merkwürdigerweise nur untergeordnete Talente. Vincenzo Catena hat nie völlig die Unbeholfenheit in der Formengebung verloren, die seine frühen Bilder entstellt; aus der warmen Farbenpracht seines Meisters wird bei ihm eine blonde Gesamtstimmung verwaschener Töne. Zu seinen frühen Gemälden zählen eine Madonna in S. Trovaso und das Votivbild des Leonardo Loredan im Dogenpalast (Markus empfiehlt den Herzog der thronenden Madonna, zu deren Linken der Täufer steht). Eines seiner reifsten Werke: der Altar der heiligen Christina in Sta. Maria Mater domini. Die blonde Farbenstimmung ist auch für Bissolo charakteristisch, der im übrigen vielleicht ein lebhafteres Schönheitsgefühl wie Catena besaß, dagegen noch viel flauer modellierte. Seine Figuren mit ihren weichlichen Gliedmaßen und den vollkommen ausdruckslosen rundlichen Gesichtern sind selten anziehend, manchmal geradezu widerwärtig. In der Akademie finden sich verschiedene Bilder von ihm: eine Krönung der heiligen Katharina, eine Darstellung im Tempel und zwei Madonnen, unter denen die Madonna mit vier Heiligen wohl den Vorzug verdient (Abb. 108). Wenn schon die beiden eben genannten manchmal mit ihrem Meister Giambellino verwechselt werden, so ist dies namentlich bei Niccolò Rondinelli der Fall. Bei ihm ist solche Täuschung auch besonders verzeihlich, da er nicht nur in den Bildern seiner früheren Zeit dem Bellini von allen seinen Schülern am meisten ähnelt, sondern da er sogar häufig Bellinis Namen auf seine Bilder setzte — höchst wahrscheinlich mit Genehmigung des vielbegehrten Meisters, der auf solche Weise die übermäßigen Ansprüche seiner Verehrer mit Werkstattware befriedigte. — Das Museo Correr besitzt von ihm zwei Madonnen, die Kirche San Fantino, nahe



Abb. 102. Cima da Conegliano: Der ungläubige Thomas. Akademie



Abb. 103. Basaiti: Der Leichnam Christi. Akademie

der Fenice, eine heilige Familie, Bilder, die gewöhnlich für Werke Giovanni Bellinis ausgegeben werden.

Neben solchen unselbständigen Nachfolgern Bellinis erscheint Andrea Previtali immerhin als eine Persönlichkeit. Vielleicht ist er in neuerer Zeit ein wenig überschätzt worden. Denn ein hoher Grad gebührt ihm keineswegs. Ohne uns im allgemeinen an der Jagd nach Zeichenfehlern ergötzen zu wollen, dürfen wir doch wohl konstatieren, daß bei Previtali die Verzeichnungen ganz besonders häufig und störend sind. Es beruht dies allem Anscheine nach darauf, daß Previtali lebhaften Ausdruck und Bewegung erstrebte, zu deren Darstellung ihm die Mittel fehlten. Später hat er einzelnes, namentlich auch Äußerlichkeiten der Tracht, dem Lorenzo Lotto abgesehen. Die Sakristei von San Giobbe bewahrt von seiner Hand eine Verlobung der heiligen Katharina, die Sakristei der Redentorekirche eine Kreuzigung und eine Geburt Christi.

Giovanni Bellini war längst ein Greis, als drei junge Künstler gleichen Alters in seinem Atelier arbeiteten, die berufen waren, dereinst den Ruhm venezianischer Malerei über die ganze Welt zu verbreiten: Giorgione, Palma und Tizian. Ihre Namen bezeichnen für ihre Heimat die Mittagshöhe der Renaissance. Der Führer unter ihnen, dessen Persönlichkeit für ein Menschenalter den besonderen Charakter venezianischer Malerei bestimmte, war Giorgione. Auf ganz anderem Wege als die florentinischen Maler erreichte er sein hohes Ziel. Wenn Fra Bartolommeo und Raffael die Gesetze der Kunstschönheit erfüllten, die ihre Zeit als richtig erkannt hatte, so war Giorgione nur bestrebt, sein innerstes Selbst in seinen Bildern auszuleben, ohne nach anderen Gesetzen zu fragen. Die florentinische und die römische Malerei lösten die höchsten Aufgaben raumschmückender Kunst, Giorgione befreite endgültig das Bild von dem umgebenden Raume. Welche Tat von größerer historischer Bedeutung gewesen sei, ist nicht leicht zu entscheiden.

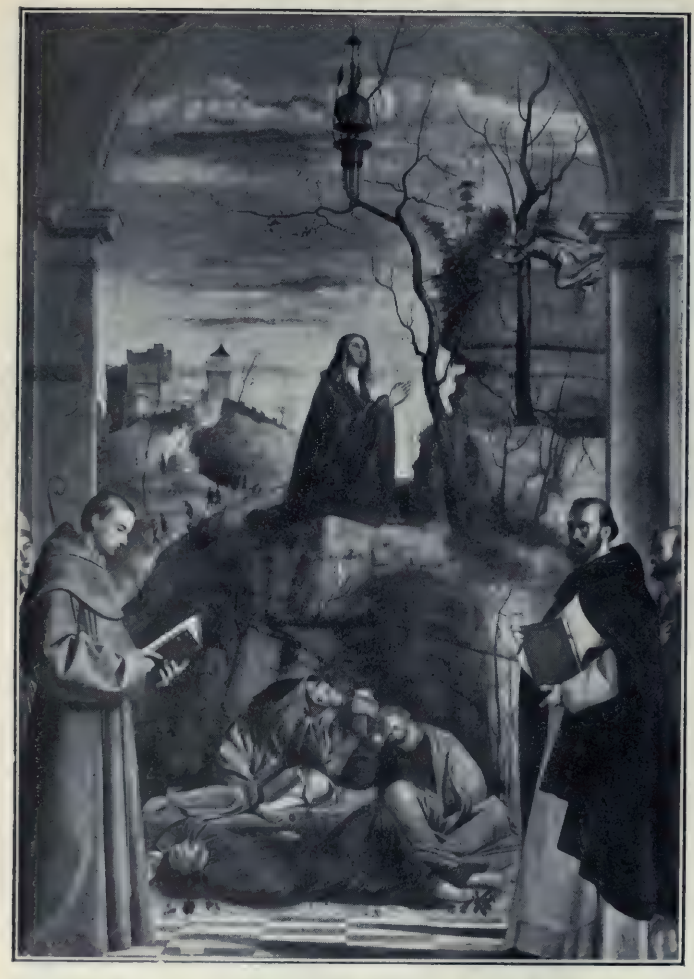


Abb. 104. Basaiti: Christus im Garten Gethsemane. Akademie

Giorgiones Leben war kurz — in zweiunddreißig Jahren beschlossen (1478—1510). Nur wenige Bilder sind es, die von der emsig prüfenden Kritik als sein unzweifelhaftes Eigentum anerkannt werden. Diese wenigen aber lassen uns den Zauber vollkommen begreifen, in dessen Bann Giorgione seine Zeitgenossen schlug. Es war, um es mit einem Wort zu sagen, der Zauber der Jugend — nicht der Jugend, die keck verwegen in die Welt stürmt, um sie zu erobern, sondern der Jugend, die weltvergessen einem Traum von Schönheit und Glück nachhängt, an den sie glaubt. Was Giorgione auch gemalt hat, seine große Madonna, sein ländliches Fest, seine schlummernde Venus, seine Feuerprobe des Kindleins Moses — es steht alles vor uns wie ein Traumgesicht. Wir vergessen es zu fragen, warum diese Menschen nackt oder bekleidet sind, warum sie reden oder schweigen; wir empfinden nur die Sehnsucht im Herzen nach einem Lande, wo alles so wundersam und doch so harmonisch und schön wäre. Gern wollten wir es glauben, wenn Vasari uns erzählt, daß Giorgione ein trefflicher Sänger und Lautenspieler gewesen sei. Wer so gemalt hat, der muß die Musik geliebt haben.

Giorgiones berühmtestes Bild, die thronende Madonna zwischen den Heiligen Liberale und Franziskus, steht noch in der Kirche seiner Heimatstadt Castelfranco, für die es gemalt war, die meisten seiner anderen Werke sind weithin verstreut, in Venedig selbst sind nur zwei oder drei geblieben. Allein das eine von ihnen ist so eigentümlich, enthüllt uns so sehr das Wesen seines Meisters, daß es uns für den Verlust manches anderen Bildes entschädigen kann: die sogenannte Familie des Giorgione im Palazzo Giovanelli. Am Ufer eines Baches sitzt auf weichem



Abb. 105. Basaiti: S. Sebastian. S. Maria della Salute. Sakristei

Rasen ein junges Weib, das eben dem Bade entstiegen zu sein scheint. Ein weißes Linnen umhüllt kaum ihren Leib. Sie hält ein Kind an ihrer Brust und blickt träumerisch zu uns herüber. Am anderen Ufer des Baches steht, an seinen Stab gelehnt, barhaupt, im offenen Wams, ein junger Ritter, der die Ruhe der Mutter behütet. Zerfallenes Gemäuer und dichtes Gebüsch umgeben den Raum, über dem tiefer Friede ruht. Und doch ist die Stätte nicht weltabgeschieden. Häuser und Burgen verlieren sich in der Ferne. Und der Friede wird bedroht durch schwere Wolkenmassen, die sich am Himmel türmen und aus denen ein Blitz herniederzuckt. Durch die gründlichen Quellenstudien Wickhoffs ist der Vorgang auf diesem Bilde mit großer Wahrscheinlichkeit erklärt worden als eine Illustration zu der Thebais des Statius. Der König Adrast findet die Königin Hypsipyle als Amme in den Diensten des Herrschers von Nemea. Ob diese interessante Deutung zur ästhetischen Würdigung des Kunstwerkes etwas beigetragen habe, lasse ich dahingestellt. Man hat das Bild immer bewundert, auch ohne seinen gegenständlichen Inhalt zu verstehen. Denn, was keiner Deutung bedarf, weil es ohne weiteres verständlich ist, das ist die Stimmung — die einer träumenden Schwermut. Diese ist nicht nur in Haltung und Miene der Figuren verkörpert, sondern ebensowohl in der Landschaft, der grünen Wildnis mit den zerbrochenen Marmorsäulen und dem heraufziehenden Gewitter (Abb. 109). — Gerade dieses ist für Giorgione bezeichnend, daß er seine Figuren gern in die Weite eines reich gegliederten Geländes stellt. Damit erhebt er die Landschaft zu einer völlig neuen Bedeutung, die für die Folgezeit maßgeblich blieb. (Die Älteren hatten sie nur als Hintergrund verwendet.) — Zu den Vorzügen des Giovanellibildes gehört seine vortreffliche Erhaltung. Das Wenige, was sonst noch in Venedig auf Giorgiones Namen getauft wird, muß mit dem Vorbehalt betrachtet werden, den Beschädigung und Übermalung dem Kunstfreund auferlegen. Von alters her hat man Giorgione in dem kreuztragenden Christus in San Rocco vermutet, da dergleichen Halbfigurenbilder als seine Spezialität bekannt waren. Das Bild ist, auch abgesehen von seinem Erhaltungszustand, nicht rein erfreulich. Die völlige Teilnahmlosigkeit in dem



Abb. 106. Montagna: Madonna zwischen Sebastian und Hieronymus. Akademie

Antlitz Christi ist für unser Gefühl ebenso befremdlich wie die ans Groteske streifende Mißgestalt der beiden Schergen. Auch die Proportionalität der Gestalten mit ihren verhältnismäßig großen Köpfen ist für Giorgione ungewöhnlich. Vielleicht haben wir es mit einem Frühwerk Tizians zu tun. — Wenn schon dies Bild stark beschädigt ist, so gilt das in noch höherem Grade von dem Truhenbilde mit Szenen aus der Geschichte Apolls (nach Ovids Metamorphosen) im Seminario patriarcale (Abb. 110). Immerhin wird man trotz aller Übermalung und Verstümmelung noch die Anmut der Komposition zu würdigen wissen. In dem umfangreichen Gemälde des von Marcus beschwichtigten Sturmes (in der Akademie) wird man dagegen kaum den Giorgione der unversehrten und besser beglaubigten Meisterwerke wiederfinden. Das Bild ist rechts beträchtlich ergänzt, mehrfach übermalt und in seinem gegenwärtigen Zustand so unzusammenhängend, plump und schwer, daß wir es lieber als die entstellte Ruine eines groß gedachten Entwurfes gelten lassen möchten, dessen Urheberschaft wohl Giorgione zuzutrauen, indessen nicht mehr mit Bestimmtheit zu ermitteln sein dürfte. — Nach dem Bilde, das wir aus seinen erhaltenen Werken von Giorgione gewinnen, können wir nicht glauben, daß er für die Aufgaben der architektonisch gebundenen Wandmalerei eigentlich berufen gewesen sei. Seine Domäne war gewiß eher das Staffeleibild. Immerhin — was gäben wir dafür, wenn wir um seine Fresken am Fondaco dei Tedeschi Bescheid wüßten! Sie schwanden früh dahin. Nur von wenigen Gestalten geben Kupferstiche eine verhallende Kunde.



Abb. 107. Lorenzo Lotto: Der hl. Antonius. S. Giovanni e Paolo

Der große Erfolg, den Giorgione in Venedig hatte, zwang die Maler seiner Zeit, wenn sie Beifall ernten wollten, ihm nachzueifern. Selbst der alte Giovanni Bellini konnte dem Zauber nicht widerstehen, wie sein Hieronymusaltar in San Giovanni e Crisostomo beweist. Auch eine so anders geartete Natur wie Giacomo Palma wurde giorgionesk, er wurde es sogar bis zu dem Grade, daß man jahrhundertelang seine Bilder mit denen seines Vorbildes verwechselt hat. Dabei im Grunde welche Verschiedenheit zwischen beiden! Wenn Giorgiones Ideale in einem Wunderlande der Harmonie lagen, so konnte Palma die seinen mit Händen greifen. Palmas Art wurzelte in dem Boden Venedigs. Was ihn begeisterte, waren die schönen Töchter der Stadt mit ihren blühenden Leibern, mit ihren Haaren, in denen das Sonnengold sich gefangen hatte und mit der rauschenden Pracht ihrer seidenen Gewänder. Wenn Palma die Nacktheit malte, so war es nicht sowohl die Freude an dem schönen Bau des menschlichen Körpers, die ihm den Pinsel führte, als die Freude an der schimmernden Oberfläche der Haut.

Von Palmas Leben ist wenig bekannt; aus seinen Werken muß man ihn kennen lernen. Aber auch dies ist in Venedig erschwert, denn wie von Giorgione ist auch von ihm das meiste außerhalb der Stadt weit umher in der Welt zu suchen. Die Akademie zu Venedig bewahrt von seiner Hand wenigstens drei unzweifelhaft echte Bilder: außer zwei Gemälden geringeren Umfangs (Christus und die Ehebrecherin, Himmelfahrt Mariä) den prächtigen Petrusaltar aus der Kirche von Fontanelle. Schon der Aufbau der Gruppe in den drei Hauptfiguren



Abb. 108. Bissolo: Madonna mit Heiligen. Akademie

des Täufers, Petrus und Paulus ist überaus stattlich, ein Eindruck, der durch die prachtvoll breite Gewandbehandlung und die tiefen leuchtenden Farben wesentlich verstärkt wird. Palma hat nicht wieder ein Gruppenbild von so mächtiger Wirkung geschaffen. Dennoch gründet sich seine Volkstümlichkeit in Venedig nicht sowohl auf dies Gemälde wie auf den Barbaraaltar in Sta. Maria formosa. Die schöne Heilige, die inmitten des Altarwerkes, vom Rahmen allzu eng umschlossen, steht, kann als ein Wahrzeichen Venedigs gelten, denn sie ist die würdigste Verkörperung des Frauenideals aus Venedigs größester Zeit. Die zurückgelehnte Haltung des Oberkörpers gibt der Gestalt etwas Pompöses, ein Eindruck, den der breite Wurf der roten Gewänder verstärkt, von denen sie umwallt ist. Das Antlitz atmet eine gesunde Sinnlichkeit. Die Hände sind merkwürdig zierlich. (Das einzige, was den Schreiber dieser Zeilen an dem schönen Bilde immer gestört hat, ist die auffallend verbogene Form der Krone, die doch eine so wesentliche Umrahmung der Stirn bilden soll.) Man hat sehr mit Unrecht die heilige Barbara gern auf Kosten der übrigen Teile des Altars herausgestrichen, als ob die letzteren kaum der Beachtung würdig wären. Indessen ist doch die Pietà über dem Mittelbilde von ergreifender Schönheit, der Antonius höchst würdig und der Sebastian eine der prächtigsten Jünglingsgestalten, die man sehen kann (Abb. 111, 112).

Der geheimnisvolle Zauber Giorgiones und die populäre Beliebtheit Palmas verblaßten in den Augen der Zeitgenossen — und der Nachwelt — allmählich vor dem Glanze ihres Gefährten Tizian. Sein Name bezeichnet nach der allgemeinen Schätzung das höchste, was die Kunst Venedigs hervorgebracht hat. Eigentlich



Abb. 109. Giorgione: Adrast und Hypsipyle. Palazzo Giovanelli

ging sein Stern erst auf, nachdem Georgione gestorben war. Seitdem entwickelte sich Tizian langsam, aber mit der Kraft einer kerngesunden, harmonisch veranlagten Natur zu immer höheren Aufgaben. Das Alter konnte seinen köstlichen Gaben nichts anhaben, ja es bescherte ihm noch, wie manchen andern großen Menschen, eine neue Fähigkeit in der mühelosen Beherrschung aller technischen Mittel seiner Kunst. Die Gemälde, die er im höchsten Alter geschaffen hat, sind in ihren malerischen Qualitäten die wertvollsten und lehrreichsten. Rein als menschliche Erscheinung ist Tizian merkwürdig. Wäre er über seiner Assunta hinweggestorben, was würde man am Ende von der hochfliegenden Idealität seines Wesens fabeln! Allein in dem Jahrhundert seines Lebens ist er so vielfach in Berührung mit den historischen Personen seiner Zeit getreten, hat eine solche Rolle in der Öffentlich-



Abb. 110. Giorgione: Apoll und Daphne. Seminario patriarcale

keit gespielt, daß wir einen besseren Einblick in seinen Charakter gewinnen, als bei den meisten großen Künstlern seiner Zeit. Und da sehen wir nun keineswegs eine makellose Künstlernatur, die unberührt von niedrigen Rücksichten nur ihrem hohen Beruf gelebt hätte. Tizian verstand es auch ein Geschäft zu machen und die Reichtümer, die er so erworben hatte, wollte er mit vollen Zügen genießen. Dabei war sein Berater und Festgenosse Pietro Aretino. Tizian verschmähte nicht den vertrauten Umgang mit einem solchen Menschen, der freilich der witzigste Schriftsteller Italiens, dabei aber im Grunde lauter Gemeinheit war. Immerhin verlor sich Tizian nicht in solcher Gesellschaft. Die Menschen Tizians sind bei aller ihrer wunderbaren Schönheit so leibhaftig, daß man glauben möchte, der Meister habe sie nur gerade so abgeschildert, wie sie einst über den Boden Venedigs gewandelt seien. Das gilt namentlich auch von seinen idealsten Gestalten, z. B. von dem Christus auf dem Zinsgroschenbilde. Die eigentümliche Größe Tizians beruht eben darin, daß er die Natur scheinbar anspruchslos wiedergibt und doch dabei im höchsten Grade jenen „Einklang" besitzt, „der aus dem Busen dringt und in sein Herz die Welt zurückeschlingt". In jeder seiner Menschengestalten ist nicht weniger Phantasie enthalten, als in den Gewaltmenschen Michelangelos.

Venedig besitzt von Tizian noch die frühesten und die spätesten Werke und, obschon vieles abhanden gekommen ist, so doch auch manche der allerschönsten Werke seiner Reifezeit. Aus den früheren Jahren — etwa bis 1511 —, in denen er unter dem Banne Giorgiones stand, haben wir in dem Oberstock der Scuola di San Rocco den Christus als Schmerzensmann, in der Sakristei der Salutekirche den thronenden Markus zwischen vier Heiligen (links Cosmas, Damian, rechts Sebastian und Rochus, Abb. 114) — etwas schwerfällig in seinen Figuren, aber von herrlicher Farbigkeit —, ferner in S. Marcuola das Christkind zwischen Andreas und Katharina. Die Akademie hütet als ihren größten Schatz die Himmelfahrt Mariä, gewöhnlich in der ganzen Welt nur die Assunta benannt. Das Bild, das Tizian als reifer Mann 1518 gemalt hat (für den Hochaltar der





Abb. 111. Palma Vecchio: Die hl. Barbara
S. Maria Formosa

Abb. 112. Der hl. Sebastian

Frari), ist gleichwohl erfüllt von dem Feuer eines Jünglings. Es ist vielleicht die edelste malerische Darstellung der Begeisterung, welche die Welt besitzt. Von einem brausenden Leben ist alles erfüllt. Das Grab der Jungfrau ist leer. Die Jünger, die es eben noch trauernd umstanden, sehen die Totgeglaubte hinauffahren in ihr himmlisches Reich. Sie drängen durcheinander und streben mit verzückten Mienen und ausgestreckten Armen ihr nach. Sie aber schwebt leicht, aus eigener Kraft, als müßte es so sein, hinauf, umringt von Scharen der lieblichsten dunkeläugigen

Englein. Alles Leid der Erde ist von ihr abgefallen, ihr Antlitz atmet die Seligkeit des Paradieses. So blickt sie hinauf zum Vater, der sich leise mit ausgebreiteten Armen zu ihr herniedersenkt, um sie zu empfangen. Das Bild anzusehen ist eine reine Wonne. Es ergreift uns doppelt, weil wir das Unbeschreibliche mit einer unerhörten Natürlichkeit dargestellt sehen. Eine ungeheuere Kunst ist hier verborgen. Die gewaltigen Körper der Apostel lassen im Verhältnis zu den kleineren oberen Figuren den Raum größer erscheinen, als er ist. Ihre gedrängte Masse wird mehr durch Farbe und Licht als durch Linien gegliedert. Von schönster Wirkung ist der helle Lichthof um die Madonna, in dem der Körper Gottvaters eingetaucht erscheint (Abb. 113).

Nicht lange, nachdem Tizian die Assunta vollendet hatte, begann er mit den Arbeiten zu einem anderen großen Altarbild, das für dieselbe Frarikirche bestimmt war, um die Familienkapelle der Pesaro zu schmücken. Erst nach sieben Jahren, 1526, konnte es aufgestellt werden. Es bedeutete wieder einen Höhepunkt im Lebenswerke Tizians und in der venezianischen Kunst. Denn hier war das letzte Wort in der Darstellung des frommen Zeremonienbildes gesprochen. Die knieenden Mitglieder der Familie Pesaro sind ganz schlicht im Sinne des Quattrocento aufgefaßt. Über ihnen aber baut sich eine genial komponierte Gruppe pyramidenförmig auf, die in den Köpfen der Maria und des Christkindes auf ihrem Schoße gipfelt. Die Art, wie über den Figuren hintereinander zwei hochragende Säulenschäfte angeordnet sind, wurde für die spätere Kunst des achtzehnten Jahrhunderts vorbildlich. Die Raumwirkung wird auf diese Weise durch ein einfaches Mittel mächtig gesteigert (Abb. 115). Von Tizians Bildnismalerei, von der dieses herrliche Altarbild so schöne Proben enthält, ist sonst das bedeutendste außerhalb Venedigs zu suchen. In der Akademie finden wir nur eines seiner Porträts, den reichen Jacopo Soranzo, einen mageren, vornehm blickenden Mann, eingehüllt in die purpurne Robe der Prokuratoren.

Es ist ein ewiger Jammer, daß die Cappella del Rosario in S. Giovanni e Paolo am 16. August 1867 nicht besser behütet war. Denn damals verbrannte in jener Kapelle nebst einem der schönsten Gemälde Giovanni Bellinis auch ein Bild Tizians, das wie kein zweites imstande war, die hohen Eigenschaften der Assunta und der Pala Pesaro zu ergänzen: der Tod des Petrus Martyr. Das Bild, das jetzt unter diesem Namen dahängt, ist eine späte Kopie und nach dem Urteile aller, die noch das Original gesehen haben, nicht imstande, eine Vorstellung von dessen wahrem Werte zu erwecken. Nirgendwo sonst hatte sich Tizian in der monumentalen Größe weniger leidenschaftlich bewegter Gestalten so sehr dem Michelangelo genähert, der eben um jene Zeit als Flüchtling für einige Monate in Venedig weilte. Nirgendwo sonst auch hatte Tizian es erreicht, die landschaftliche Umgebung so vollkommen als den Zeugen eines erschütternden Vorganges zu charakterisieren. Man lese die Bemerkungen nach, die Jakob Burckhardt besser als irgend ein anderer unter dem Eindruck des Originals in seinem Cicerone geschrieben hat. Ein anderes prächtiges Bild aus derselben Schaffensperiode Tizians (1533 vollendet), der Altar des Giovanni Elemosinario in der ihm geweihten Kirche, ist auch nicht unversehrt auf uns gekommen. Wir müssen unsere



Abb. 113. Tizian: Himmelfahrt Mariä. Akademie



Abb. 114. Tizian: Der hl. Markus, umgeben von Cosmas, Damian, Rochus und Sebastian. S. Maria della Salute. Sakristei

Phantasie zu Hilfe nehmen, um uns die räumliche Wirkung des Bildes mit seinem ursprünglichen halbrunden Abschluß vorzustellen, der leider in späterer Zeit abgeschnitten wurde. Die lebensvolle Andacht in den wenigen Personen des Heiligen, des Engels und des Bettlers, ist ergreifend. Dabei tritt vielleicht nirgends

klarer die Schönheit des Farbenakkordes von blau, rot und weiß hervor, den Tizian so gern anklingen läßt. Aus derselben Zeit an der Treppe der Scuola di San Rocco eine Verkündigung Mariä mit einem überzierlich heranschwebenden Engel und in San Marciliano das prächtige Bild des Tobias mit dem Engel. Einen ganz anderen Ton schlägt Tizian in dem großen Gemälde des Tempelgangs Mariä an, das jetzt wieder an demselben Orte in der Akademie aufgestellt ist, für den es einst, da dieser Raum noch zur Scuola della Carità gehörte, gemalt war (in den Jahren 1534 bis 1538, Abb. 116). Hier ersteht noch einmal in dem Glanze tizianischer Farben die alte Erzählungskunst der Gentile Bellini und Carpaccio. Inmitten venezianischer Bauten — das Gemäuer der einen Hauswand erinnert unmittelbar an die Rautenmuster am Dogenpalaste — hat sich eine große Volksmenge, darunter auch einige Senatoren, versammelt, um der kleinen Maria zuzusehen, wie sie mit heiligem Ernste und doch ein wenig possierlich die breiten Stufen



Abb. 115. Tizian: Madonna des Hauses Pesaro. S. Maria dei Frari

der Treppe zum Tempel heransteigt. Droben empfängt sie mit ausgebreiteten Armen ein wohlwollender alter Hoherpriester in Begleitung seiner Adjunkten. Der ganze Vorgang ist mit all der liebenswürdigen Breite Carpaccios, aber mit dem geläuterten Schönheitsgefühl eines großen Idealisten der Kunst geschildert. — Im Dogenpalaste ist Tizian nicht gerade am besten vertreten. 1523 hatte er hier am Treppenraum, durch den man von den Gemächern des Dogen zur sala del senato gelangt, ein Fresko mit dem heiligen Christophorus auszuführen. Es enttäuscht den Beschauer durch seine bunten Farben und schweren Schatten und durch die schwerfällige Körperbildung des heiligen Riesen. Auch die berühmte Fede in der Sala delle quattro porte hält den Vergleich mit den meisten vorhergenannten Bildern nicht aus. Die schöne Verkörperung des christlichen Glaubens ist leer in Ausdruck und Stellung und der vor ihr knieende Doge überzierlich. Tizian, der die Gewohnheit hatte, seine Gemälde in Zwischenpausen in Angriff zu nehmen, hinterließ das Bild unfertig seinen Schülern.

Die Werke, die Tizian im Greisenalter schuf, haben einen anderen Charakter als die seiner frischen Mannesjahre. Die unbefangene Lebensfreudigkeit ist aus ihnen gewichen und hat einer tiefernsten Auffassung Platz gemacht. Statt der leuchtenden Lokalfarben eine warme, bräunlich gestimmte Harmonie der Töne, statt der gleichmäßig kräftigen Ausführung eine locker andeutende malerische Handschrift. Der wesentliche Grundzug seiner Kunst blieb aber bestehen, ja er trat deutlicher hervor als früher. Und darin bewahrheitet sich ein allgemeines Gesetz menschlicher Natur. Denn das Greisenalter läßt Rücksichten fallen, die der Mann auf der Höhe des Lebens gelten läßt. Der Charakter äußert sich dann mit einer Unbefangenheit, die an die Zeiten der Jugend erinnert.

Es mutet uns an wie ein Widerschein seiner eigenen, schier unversieglichen Lebenskraft, wenn wir als den Charakter von Tizians späten Bildern den eines mächtigen Lebens empfinden. Es ist nicht mehr die brausende Begeisterung seiner Assunta, oder die wonnige Freude am Dasein so mancher anderer Jugendbilder, die zu uns spricht, sondern eine trotzige Kraft, die den Stürmen des Lebens und dem Tode spottet. Wenn Tizian jetzt manchmal an Michelangelo erinnert, so ist das nicht sowohl eine äußerliche Nachahmung als die Folge einer gewissen Wahlverwandtschaft — bei aller Grundverschiedenheit ihrer künstlerischen Absichten.

Als das bedeutendste Werk dieser letzten Periode rühmt man, wohl mit Recht, die Marter des heiligen Lorenz in der Jesuitenkirche zu Venedig. Freilich ist das ohnehin schon düstere Bild nachgedunkelt, übermalt und ungenügend beleuchtet, so daß man hellen Lichtes (um Mittag) bedarf, um es zu würdigen. Dann aber wird sich die Größe des Ausdrucks in dem leidenden und doch siegesgewissen Antlitz des Laurentius offenbaren. Er versöhnt mit dem schrecklichen Gebaren der wild bewegten nackten Schergen, wie das milde Licht des Sternes, der droben funkelt, mit der unheimlich rauchigen Glut des Rostfeuers und der Fackel. — Das große Bild der Ausgießung des heiligen Geistes, das die Salutekirche bewahrt, enttäuscht uns nach dem mächtigen Eindruck des Laurentiusaltars. Hier erscheint die allgemeine Bewegtheit äußerlich, nicht mit der gleichen Notwendigkeit ausgedrückt, wenn wir auch gern glauben wollen, daß eben solch



Abb. 116. Tizian: Mariä Tempelgang. Akademie

ein Bild mit seiner breiten, flüssigen Malweise der nächsten Künstlergeneration besonders imponiert habe. In der Sakristei derselben Kirche einige kühn in Untenansicht verkürzte Deckenbilder (Kains Brudermord, David und Goliath, Opfer Isaaks). In S. Salvadore zwei herrliche Bilder der Verklärung Christi und der Verkündigung Mariä, beide von gesteigertem, fast unruhigem Leben erfüllt, das letztere die schönste Verkörperung dieses Gegenstandes von den verschiedenen, die Tizian im Laufe seines Lebens gemalt hat. Auch in der Akademie hängen zwei der wertvollsten Bilder aus Tizians Spätzeit: Johannes der Täufer, ein ernst schöner, streng blickender Wüstenprediger, der mit mächtiger Bewegung der Rechten zum Volke spricht — und sein letztes Bild: die Pietà (Abb. 117). Wie oft mag wohl der fast hundertjährige Greis vor der Leinwand gesessen haben, bis ihm die tötliche Pestkrankheit den Pinsel aus der Hand nahm! Ein Schüler, Palma Giovine, hat vollendet, was der Meister nicht mehr vollenden konnte. Aber hinter seinen Pinselstrichen, hinter Übermalungen und Schmutz der Jahrhunderte leuchtet uns noch einmal siegreich der Genius entgegen, vor dessen Werken wir oft bewundernd verstummt sind. Der Gedanke dieser Komposition ist großartig. Unter dem goldglänzenden Rund einer Nische sitzt Maria aufrecht wie eine Fürstin, mit einem Ausdruck erhabenen Schmerzes den Leichnam ihres Sohnes in den Armen haltend. Rechts kniet, demütig liebevoll die Hand des toten Herrn ergreifend, Joseph von Arimathia, von links stürmt, wilde Verzweiflung in den Mienen, Magdalena herbei. So ist in den drei Lebenden dasselbe Gefühl dreifach verschieden ausgedrückt. Gern möchte man die Zutaten, das Englein mit dem Salbengefäß, die Steinbilder des Moses und des Christenglaubens, auf Palmas Rechnung setzen.

Eine Eigentümlichkeit der Werke großer Meister ist die, daß sie den Charakter der Notwendigkeit tragen, wie die Werke der Natur. Jeder empfindet es vor ihnen, daß alles so und nicht anders sein mußte. Dies gilt in vollem Maße von Tizian, nicht aber von den meisten der venezianischen Maler seiner Zeit, wenn auch einige von ihnen den Wettbewerb mit dem alten Malerfürsten nicht scheuten. Ein solcher war Giovanni Antonio da Pordenone (1485—1540). Aus dem Friaul gebürtig, kam er als junger Mann nach Venedig und entwickelte sich dort unter den Auspizien des Dreigestirns Giorgione, Palma und Tizian. Ob er zu einem von ihnen in ein intimeres Schülerverhältnis getreten sei, wissen wir nicht. Pordenone besaß ein Farbengefühl, das dem jener Meister nahe kam, er wußte eine gesunde Schönheit darzustellen, die weit männlicher aussah, als diejenige Palmas und er hatte als seinen besonderen Vorzug eine wuchtige Energie der Auffassung in allem, was er malte. Dennoch war er keinem jener drei ebenbürtig. Es fehlte ihm an Harmonie, an wahrer Originalität und sogar an Geschmack. Bei ihm bemerken wir häufig jene zweck- und sinnlose Bewegtheit, die fast allen Meistern der Spätrenaissance eigentümlich ist, weil sie in dem Wahn befangen waren, daß Ruhe der Darstellung langweilig sei. Eben dieses ausdruckslose Leben macht uns sein großes Hauptwerk des Patriarchen Giustiniani mit vier andern Heiligen in der Akademie so gleichgültig, trotzdem wir die tüchtigen Qualitäten des Bildes in Zeichnung, Kolorit und Lichtwirkung nicht verkennen wollen (Abb. 118).



Abb. 117. Tizian: Klage um Christi Leichnam. Akademie

In der Akademie ferner von ihm die große Madonna der Karmeliter und einige minder bedeutende Gemälde, in San Rocco die kühn verkürzten Einzelfiguren der Heiligen Martin und Christoph; ein schwaches spätes Bild der Verkündigung in S. Maria degli Angeli auf Murano. Sein Altarbild des heiligen Rochus nebst Katharina und Sebastian in S. Giovanni Elemosinario erreicht nicht Tizians schönes und schlichtes Gemälde des heiligen Patrons der Kirche. Die Bilder, die Pordenone für den Saal des großen Rates ausgeführt hatte, sind in dem verhängnisvollen Brande von 1577 zugrunde gegangen und von seinen venezianischen Fresken bleiben nur schwache Spuren im Klosterhof von San Stefano übrig.

Sebastian del Piombo war geschmackvoller und glücklicher begabt als Pordenone, dafür ermangelte er aber noch mehr jener hohen Notwendigkeit des künstlerischen Ausdrucks. Das beweist am besten die große Schwenkung, die er vornahm. Der einzige Eklektiker unter den Venezianern seiner Zeit, verriet er als gereifter Mann das Kolorit Giorgiones an den gewaltigen Formenstil Michelangelos. Die Werke, die er in seiner also verbesserten Manier in Rom geschaffen

hat, sind zwar zum Teil höchst bedeutend, indessen nie rein erfreulich. Dem großen Michelangelo ist er doch nie näher gekommen, als ein geschickter Epigone es vermochte, und die Frische seines venezianischen Kolorits büßte er dabei mehr und mehr ein. Viel lieber halten wir uns an das Hauptbild seiner Jugend, das noch in Venedig geblieben ist, den Altar des Johannes Chrysostomus in der diesem Heiligen geweihten Kirche (Abb. 119). Würdig und ernst sitzt der fromme Greis, in seine Aufzeichnungen vertieft, am Schreibepult und achtet nicht dessen, was um ihn vorgeht. Da nahen sich von links drei der allerschönsten dunkeläugigen Venezianerinnen, als Katharina, Magdalena und Agnes verkleidet, und mit schmachtendem Blick begegnet ihnen ein lockiger Jüngling, angetan wie Johannes der Täufer. So mischt sich zwanglos in die Andacht des Kirchenbildes eine naive Sinnlichkeit. Und das ist echt venezianisch. Die warme Färbung, der volle Wurf der Gewänder und der männliche Gesichtstypus verraten die Schule des Giorgione. Was wäre wohl aus Sebastiano geworden, wenn er nach einem so verheißungsvollen Anfang in Venedig geblieben wäre?

Um dieselbe Zeit ist das prächtige Bild der Beweinung Christi in der Akademie (Abb. 121) entstanden, das man dem Rocco Marconi zuschreibt nach Analogien mit dessen bezeichneten Bildern in S. Giovanni e Paolo (Christus zwischen Andreas und Paulus) und im Königlichen Palaste (Ehebrecherin vor Christus). Die Klarheit der Atmosphäre über der sorgfältig gemalten Landschaft und eine gewisse Befangenheit im Ausdruck der schönen Gesichter in der vorderen Gruppe lassen den Meister als einen noch auf dem Boden des Quattrocento stehenden erscheinen. Dasselbe gilt von Paris Bordone, so sehr sich dieser auch als Schüler Tizians gebärden mag. Sein frühes Hauptwerk, in der Akademie, das die Szene schildert, da ein Fischer dem Dogen den Ring des heiligen Markus überreicht, ist noch durchaus im Sinne des Quattrocento aufgefaßt. Wie bei Gentile Bellini oder Carpaccio ist der Augenpunkt sehr hoch gewählt, um ohne Beschwerde dem Beschauer möglichst viel zeigen zu können. Das Bild ist recht schön, in warmem rötlichen Farbenton sorgfältig ausgeführt, indessen fragt man sich doch, ob es das hohe Lob Jakob Burckhardts verdiene, der es für „das am schönsten gemalte Zeremonienbild der Welt" hielt. Wir vermissen darin naive Frische und in den vielen Personen individuelles Leben (Abb. 120). Wo Bordone es versucht, größere Aufgaben zu bewältigen oder es den tonangebenden Meistern Venedigs in einer lebendigeren Auffassung nachzutun, da wird er höchst unglücklich, beinahe fatal. Man sehe das Abendmahl in S. Giovanni in Bragora, das Paradies in der Akademie oder den unruhig bewegten Leichnam Christi in der Chiesetta des Dogenpalastes! Am wohlsten war ihm, wenn er ein Porträt zu malen hatte. Er entledigte sich dann seiner Aufgabe mit einer ehrlichen Einfalt und einem angeborenen Schönheitsgefühl, die manchmal Stattliches zuwege brachten. Allein von solchen Bildern ist unseres Wissens keines mehr in Venedig zu finden. Das einzige Gemälde in Venedig, das geeignet wäre, unsere eben geschilderte Meinung von Bordone zu ändern, der übrigens arg entstellte Seesturm in der Akademie, ist so großartig konzipiert, daß wir zum mindesten seine Anlage einem andern, am ehesten Giorgione, zuschreiben möchten.



Abb. 118. Pordenone: S. Lorenzo Giustiniani umgeben von sechs anderen Heiligen. Akademie

Es gehört zu den Charakterzügen der venezianischen Malerei, daß sie mehr als irgend eine andere Schule Italiens dem nivellierenden Bestreben der auf einen klassischen Stil gerichteten Hochrenaissance Widerstand leistete. Dadurch wurde es vielen Talenten von minder hoher Gesinnung vergönnt, sich auf ihre Art unbefangen auszusprechen. Reichte ihre Kraft für die Kirchenmalerei großen Stils nicht aus, so war das Publikum es auch zufrieden, wenn sie ihm in behaglicher Breite das Alltagsleben und die Landschaft schilderten. Diese Aufgabe stellten sich die Künstlerfamilien der Bonifazii und der Bassani. Dabei knüpften sie freilich an die quattrocentistischen Vorbilder der Gentile Bellini und Carpaccio an. Aber während jene sich mit naivem Ernste um die Heiligkeit ihrer sakralen Aufgaben bemüht hatten, wird der neuen Generation das religiöse Thema vielmehr zum Vorwand als zum Gegenstand ihrer Kunst. Dabei freuten sich die reichen Nobili gewiß, wenn sie sich selbst so getreu und so vergnüglich von Bonifazio geschildert

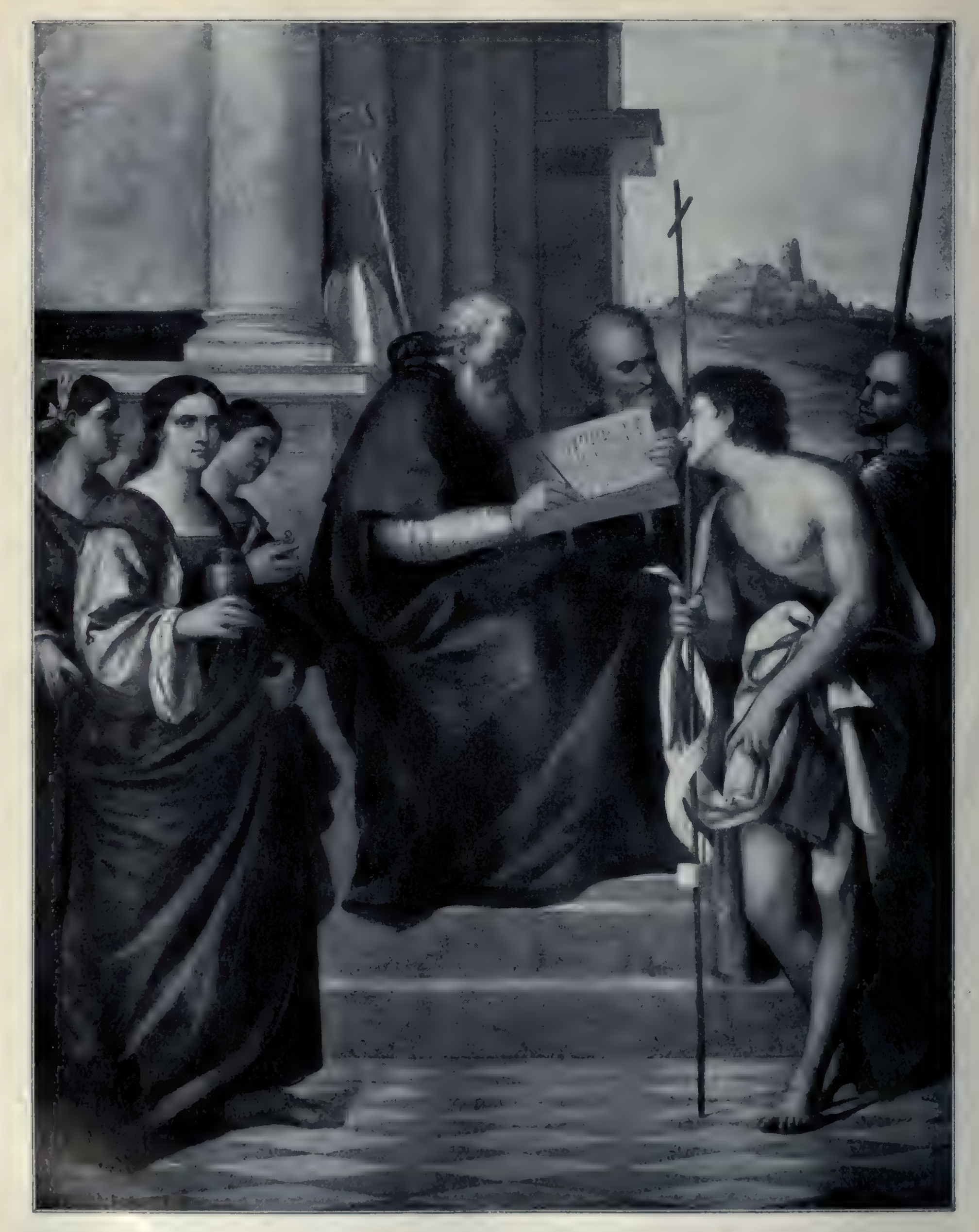


Abb. 119. Sebastian del Piombo: Der hl. Johannes Chrysostomus. S. Giovanni Crisostomo

sahen, oder wenn sie auf den Bildern Bassanos ihre Landsitze des Festlandes wiederfanden, die saftigen Wiesengründe mit ihrem Hirtenleben, die Farmen im Schatten alter Bäume, all die Stätten, an denen sie die heißen Sommermonate zu verbringen liebten. Die Vorliebe des Städters für das Landleben, die mit einem Anfluge von Sentimentalität behaftet ist, erwachte damals in Italien und fand ihren Widerschein in der Kunst der Bassani. Aus der großen Zahl von



Abb. 120. Bordone: Ein Fischer bringt dem Dogen den Ring des hl. Markus. Akademie

Gemälden dieser Künstler, die auf uns gekommen sind, können wir auf ihre Beliebtheit zurückschließen. Gewiß haben die Venezianer einen Giorgione immer in höheren Tönen gerühmt, die Bonifazii und die Bassani erfreuten sich dafür der breiten Popularität, die immer die höchste Belohnung für mittlere Talente bildet. In heiligen und profanen Räumen, die man anderswo in Italien mit Fresken geschmückt hätte, hängte man in langen Reihen die Breitbilder dieser Maler auf. Wie so manche der großen venezianischen Künstler waren auch die Bonifazii und die Bassani keine Kinder der Stadt Venedig. Der erste Bonifazio, der von keinem

seiner Nachfolger wieder erreicht worden ist, stammte, wie schon sein Beiname besagte, aus Verona. Nach einem fast siebzigjährigen Leben ist er 1553 in Venedig gestorben. Unverkennbar offenbart er sich als einen Schüler Palmas. Von jenem stammt die ruhige Schönheit seiner Frauen, die Wärme seiner Farben. Ein köstliches Goldiggrün, das Bonifazio häufig verwendete, scheint ein allgemeines Farbengeheimnis der damaligen venezianischen Maler gewesen zu sein. In seiner Malweise wendet Bonifazio in noch höherem Grade als Palma ein weiches Sfumato an. Wenn er in der Haltung seiner Figuren und in der Gruppierung Palmas unvergleichliches Schönheitsgefühl vermissen läßt, so ergötzt er uns dafür durch viele kleine Züge, die er naiv erzählt. In seinen Absichten scheint er manchmal den holländischen Genremalern des siebzehnten Jahrhunderts nahe zu stehen, sein Ausdruck aber mußte in der künstlerischen Atmosphäre, in der er lebte, notwendig vornehmer werden. Von seinen Bildern in der Akademie ist das wertvollste und berühmteste die Parabel vom reichen Mann, der mit italienischer Feinheit mehr als ein Schwelger in Kunstgenüssen denn in materiellem Wohlsein dargestellt ist. Manchmal ließ sich Bonifazio von seinem gleichnamigen, jüngeren Verwandten helfen, der mit geringeren Fähigkeiten dieselben Ziele verfolgte. Solche gemeinschaftliche Arbeiten beider Meister sind von den Bildern der Akademie: die Anbetung der Könige, das Urteil Salomonis und die Ehebrecherin vor Christus. Von Bonifazio II. allein besitzt die Akademie ein bedeutenderes Werk in der Madonna, die mit dem Kinde am Fuße eines Baumes sitzt zwischen den Heiligen Joseph, Hieronymus und Katharina. Der dritte Bonifazio, der — vielleicht als Sohn eines der beiden älteren — in Venedig geboren ist, zeigt die Kunst der Familie schon in merklicher Verflachung. Von seinen zehn Tafelbildern mit Paaren von Heiligen in der Akademie ist das erfreulichste vielleicht dasjenige, das in wirksamem Kontrast den heiligen Bernhard in schwerem Pluviale neben dem schlanken Körper Sebastians zeigt (Abb. 122).

Von den venezianischen Privatsammlungen besitzt diejenige der Lady Layard eine Reihe von zwölf kleinen Bildchen des älteren Bonifazio, die schon durch ihren Gegenstand ein kulturgeschichtliches Interesse beanspruchen. Sie schildern die ländlichen Beschäftigungen in ähnlicher Weise wie die alten deutschen Kalenderbildchen der zwölf Monate.

Der Familie Da Ponte, die nach ihrem Heimatsorte Bassano zubenannt wird, ist in der Akademie in Venedig einer der größesten Säle gewidmet. Hier kann man sie alle drei aus zahlreichen Werken kennen lernen, den Vater Jacopo, der aus dem kleinen Provinzialstädtchen eingewandert war, und seine venezianischen Söhne Francesco und Leandro. Jacopo, der seinen ersten Kunstunterricht in der Heimat bei seinem Vater erhalten hatte, empfing später die entscheidende Richtung in der Werkstatt des älteren Bonifazio. Von ihm erlernte er jene naive Kunst des Erzählens, in der er den Meister später noch übertraf, von ihm auch die weiche Art des malerischen Vortrags mit leuchtenden Farben. Seine eigentliche Domäne war das mit Herden und Hirtenvolk ausstaffierte Landschaftsbild. Als Tiermaler stand er ohnegleichen da. Freilich vermissen wir bei ihm die natürliche Helligkeit der Farben und Schatten, die den Dingen unter freiem Himmel



Abb. 121. Rocco Marconi (?): Beweinung Christi. Akademie

eigentümlich ist, und der unsere Modernen wieder zu ihrem Rechte verholfen haben. Bassanos freier Himmel ist noch dunkler als der des Bonifazio, seine Schatten haben eine schwärzliche Tiefe, aus der die Lokalfarben — namentlich ein rubinfarbenes Rot — juwelenartig hervorleuchten. Dabei behaupten Jacopo Bassano und von seinen Söhnen namentlich Leandro auch einen gewissen Rang als Porträtmaler. Ihre Bildnisse machen den Eindruck großer Treue, obwohl sie freilich der vornehmen Auffassung eines Tizian oder Tintoretto entbehren.

Während überall sonst in Italien die Kunst, namentlich seit der Spätzeit des Michelangelo, in einem unaufhaltsamen Niedergang begriffen war, erhielt sie sich in Venedig bis um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts in unverminderter Blüte. Ihr Bannerträger war nicht nur der unverwüstliche alte Tizian, sondern neben ihm standen noch zwei Künstler ersten Ranges, Tintoretto und Paolo Veronese. Beide gingen noch über Tizian hinaus, lösten neue Aufgaben in einer Weise, die bisher unbekannt gewesen und gaben damit jener Spätzeit vene-

zianischer Kunst die Signatur ihrer Persönlichkeiten. Gleich große Talente hat es damals wohl auch anderswo gegeben, allein sie konnten sich nicht ungehindert ihrer Bestimmung gemäß entwickeln, weil sie unwiderstehlich in den Bannkreis von Michelangelos Übermenschentum gezogen wurden. Nach Venedig drang von dessen gigantischen Taten nur ein schwacher Nachklang, hier gab es auch keinen Kreis von Kunstgelehrten und Mäcenaten, die in die Betrachtung antiker Reste vertieft, hartnäckig die ewige Gültigkeit der griechisch-römischen Kunstgesetze gepredigt hätten. Vielmehr stand in Venedig nichts dem im Wege, daß jetzt auf die Periode einer idealen Darstellungsweise in gesunder Reaktion eine naturalistische Kunst folgte. Die geringeren Vertreter dieser Richtung haben wir in den Bonifazii und in den Bassani kennen gelernt. Tintoretto und Paolo Veronese hatten die höhere Bestimmung, die naturalistische Anschauung mit den Aufgaben monumentaler Malerei zu versöhnen. Auch sie kleideten die heiligen Personen ganz unbefangen in das Gewand ihrer Zeit. In der Anordnung ihrer Bilder gestatteten sie sich jede Freiheit, wo es sich um Wandmalereien handelte. Bei den Deckenmalereien nahmen sie nur insofern auf die Räumlichkeit Rücksicht, als sie die Vorgänge in Untenansicht darstellten, nicht zwar in der vollkommenen Untenansicht eines Tiepolo, aber doch in starker Verkürzung. Ihre Technik blieb dabei mit geringen Ausnahmen die Ölmalerei auf Leinwand. Dies hatte zur Folge, daß man statt der einheitlichen großen Deckengemälde lieber eine Gruppierung kleinerer Bilder in einem Rahmengerüst anwendete.

Der ältere der beiden Meister war Jacopo Robusti, der nach dem Färberhandwerk seines Vaters den Beinamen Tintoretto führte (1518—1592). Über die Tür seiner Werkstatt hatte er als Devise geschrieben: Il disegno di Michelangelo, il colorito di Tiziano. In Wahrheit war er jedoch besser als dieser Wahlspruch es vermuten läßt, keineswegs nur ein geschickter Eklektiker, sondern eine reiche, abgerundete Persönlichkeit. Die köstlichste der künstlerischen Gaben, die Phantasie, besaß er in hohem Grade; dazu hatte er sich durch fleißiges Studium eine ungewöhnliche Kenntnis des menschlichen Körpers erworben und eine Sicherheit in der Darstellung der Lichtwirkung, daß man meint, er habe es nach Gutdünken vermocht, die Sonne scheinen zu lassen oder Wetterwolken heraufzubeschwören. Daß er zu solchen Fähigkeiten noch einen feinen Farbensinn gesellte, ist bei einem Venezianer beinahe selbstverständlich. Die Summe solcher Gaben ermöglichte dem Tintoretto eine unerhörte Leichtigkeit der Produktion. Man glaubt es gern, daß er einen zehnmal größeren Flächeninhalt an bemalter Leinwand aufweisen konnte, als Tizian. Dabei war aber Tintoretto auch von dem Bewußtsein erfüllt, an idealem Gehalt seiner Kunst in gewissem Sinne mehr geben zu können als Tizian. Er ließ das Gefühl für Macht und gesteigertes Leben zum Ausdruck kommen, das nun einmal in seiner Zeit lag. Darin mochte er sich Michelangelo verwandt fühlen, dessen Zeichnung er angeblich erstrebte. Solch ein Bemühen kann leicht zu hohler Übertreibung führen, wie es die nächste Gefolgschaft Michelangelos bewiesen hat. Tintoretto aber wurde davor bewahrt durch seine naivere Anmut und sein nervöseres Temperament. In ihm lebt noch etwas von dem unbekümmerten Naturalismus des Quattrocento, der sich hier mit dem Geiste des

nahenden Barock verbindet. Von dem wuchtigen Pathos der typischen Barockmeister bleibt Tintoretto entfernt. Seinen schlanken nervös erregten Gestalten wäre keine übertriebene Kraftäußerung zuzutrauen.

Von hohem künstlerischen und kulturgeschichtlichen Interesse erscheint uns sein Naturalismus in religiösen Darstellungen. Freilich wird ein evangelisch frommer Sinn immer wieder Anstoß nehmen an dem unerschrockenen Wirklichkeitssinn, der mit Vorbedacht alltägliche, ja gemeine Züge in die Darstellungen der Kreuzigung oder des Abendmahls mischt. Indessen wird man vielleicht zu einem anderen Urteil gelangen, wenn man sich auf den Boden der Zeit Tintorettos stellt, wenn man sich vergegenwärtigt, wie die in ihren Grundvesten erschütterte Kirche kein Mittel scheute, um die heiligen Dinge dem verweltlichten Bewußtsein der Menschen wieder nahe zu bringen. Neben einer sinnenberückenden Pracht war es namentlich die gröbste Natürlichkeit, durch die man Eindruck zu machen suchte. Als einer der vornehmsten künstlerischen Vertreter dieser sogenannten Gegenreformation erscheint Tintoretto um so mehr, als er vollkommen freiwillig dem Zuge der Zeit folgte.



Abb. 122. Bonifazio Veronese III.
Die Heiligen Bernhard und Sebastian. Akademie

Dazu kommt, daß er durch seine Licht- und Farbenkunst immer wieder zu versöhnen weiß, wo er durch krasse Natürlichkeit beleidigt hat. Dies kann man auf Schritt und Tritt feststellen in der Scuola di San Rocco, die mit ihren zweiundsechzig Tintorettobildern zu einem wahren Ruhmestempel seiner Kunst geworden ist. Zuweilen, wenn der Gegenstand ein Vorherrschen der Landschaft erlaubt, offenbart sich der vermeintliche Naturalist als ein phantastischer Poet, der durch magische Lichtwirkungen ein einfaches von einem Bächlein durchströmtes Waldtal zu einem Märchenlande umgestaltet. (Man sehe seine Maria ägyptiaca in der Wildnis, Abb. 123). Eine besondere — in den Augen vieler Kunstfreunde die höchste —



Abb. 123. Tintoretto: Die hl. Magdalena in der Wüste. Scuola di San Rocco

Bedeutung hatte Tintoretto als Bildnismaler. Er schilderte seine Personen freilich nicht so glücklich und frisch wie Tizian, aber doch groß und frei (Abb. 124). Trotzdem die Verfallzeit Venedigs längst begonnen hatte, war sein Adel, wenn wir nach Tintoretto schließen dürfen, immer noch ein stolzes Geschlecht. Ein Vorwurf jedoch, den man diesen Bildnissen machen kann, ist der, daß sie ein intimes Eingehen auf die Persönlichkeit vermissen lassen. Und dieser Vorwurf berührt sich mit einem schwereren, den man Tintoretto gemacht hat. Er arbeitete mit einem Feuereifer, der ihn manchmal zu oberflächlicher Hast verleitete. (Man sehe z. B. die Altarbilder in S. Giorgio maggiore.) Vielleicht ist es auch die Folge eines so flüchtigen Verfahrens, daß seine meisten Bilder — mit Ausnahme der frühen — viel von ihrer ursprünglichen Helligkeit und Farbenfrische verloren haben. Kein anderer venezianischer Maler hat so viel durch Nachdunkeln eingebüßt. Daher hält es schwer, seiner koloristischen Begabung gerecht zu werden. Den Umfang des Verlorenen ahnt man angesichts eines 1905 aufgedeckten Fragmentes des mit Früchten geschmückten Frieses im Saale der Kreuzigung in der Scuola San Rocco. Von der zu groß geratenen fertig bemalten Leinwand hatte man bei der Einrichtung des Saales ein letztes Stück umgeklappt und hinter dem Rest versteckt anstatt es abzuschneiden. So tauchte denn aus dem Dunkel der Jahrhunderte plötzlich die ursprüngliche unversehrte Farbenfrische auf — eine helle kühle Harmonie von Grün und Rot, die gar seltsam absticht von dem dumpfen Bräunlichgelb der übrigen nachgedunkelten und beschmutzten Teile des Frieses. Wie mag nach dieser Probe das ganze Kreuzigungsbild einst von Farben geleuchtet haben! —

Man möge diese wenigen Bemerkungen angesichts der Bilder Tintorettos erwägen, denen man in Venedig überall begegnen wird. Da es an dieser Stelle unmöglich ist, auf die Menge auch der bedeutenden unter ihnen näher einzugehen, so seien nur einige erwähnt, die dem Schreiber dieses als besonders charakteristisch erschienen sind. Aus der Frühzeit Tintorettos, über der noch ein Abglanz von Tizians sonniger Farbenschönheit lag, besitzt die Akademie (in dem Saal der Assunta) die schönen Bilder des ersten Elternpaares und von Kains Brudermord.



Abb. 124. Tintoretto: Bildnis des Dogen Alvise Mocenigo. Akademie

Darunter hängt ein etwas später entstandenes Hauptwerk, das Wunder des heiligen Markus, der einen mit dem Tode bedrohten Sklaven befreit. An dem kopfüber herabfliegenden Heiligen nehme Anstoß wer will; man lasse sich jedoch nicht dadurch die Freude stören an dem wundervoll gemalten Körper des Sklaven und der vorzüglich dramatisch geschilderten Menge, die staunend, zweifelnd und drohend das Opfer umdrängt (Abb. 125). Frühwerke sind ferner die beiden Kolossalgemälde in der Chorkapelle von Santa Maria dell' Orto, der Kirche, die Tintorettos Grabmal umschließt. Die Bilder, welche den Götzendienst vor dem goldenen Kalbe und das Jüngste Gericht mit genialer Phantasie schildern, haben von jeher, namentlich bei den Künstlern, laute Bewunderung erregt. In derselben Kirche das vornehm empfundene Martyrium der heiligen Agnes auf dem Hauptaltar. Von den Werken Tintorettos im Königlichen Palast (Alte Bibliothek) gehören der Frühzeit die Philosophenbilder (Diogenes, Archimedes und zwei weitere) an. Die kleine Gemäldesammlung in der Sakristei der Salute zählt zu ihren wertvollsten Stücken die Hochzeit zu Kana, die Tintoretto 1561 malte und ausnahmsweise auch mit



Abb. 125. Tintoretto: Das Wunder des hl. Markus. Akademie

seinem Namen bezeichnete. Sein Naturalismus zeigt sich hier von seiner liebenswürdigsten Seite. Sein Abendmahl in S. Giorgio maggiore ist als Beleuchtungsstück großartig, als kühn eigenartige Auffassung des Vorganges zum mindesten merkwürdig, wenn auch einige Züge, wie der am Knochen nagende Köter im Vordergrunde, begreiflichen Anstoß erregt haben (Abb. 126). Von 1560 an war Tintoretto bis gegen das Ende seines Lebens mit der Ausschmückung der Scuola di San Rocco beschäftigt. Unter den zum Teil riesigen Leinewänden ist vieles, das die Aufmerksamkeit schwerlich fesseln wird, dabei aber einiges vom bedeutendsten, das Tintoretto gemalt hat. Seine Kreuzigung Christi (1565) wird immer eine der merkwürdigsten Darstellungen dieses erschütternden Vorganges bleiben. Mit aller Breite und ganz rücksichtsloser Natürlichkeit werden alle Nebenumstände erzählt, ohne daß darum die Schilderung des Hauptvorganges in der Mittelgruppe irgendwie in trivialem Lichte erschiene (Abb. 127). Unter den Bildern der anstoßenden unteren Halle haben die leidenschaftlich bewegte Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes und die phantastische Landschaft mit der Maria ägyptiaca wohl die meisten Bewunderer gefunden (Abb. 123). Im Treppenhause bildet die Heimsuchung Mariä ein würdiges Gegenstück zu Tizians schöner Verkündigung. In der oberen Halle, die im allgemeinen weniger Erfreuliches enthält, wird man ein treffliches Selbstbildnis Tintorettos vom Jahre 1573 finden. — Während er mit dieser Riesenarbeit beschäftigt war, fand er immer noch die Zeit, um eine



Abb. 126. Tintoretto: Abendmahl. San Giorgio maggiore

Reihe von Kirchenbildern zu vollenden und sich sehr stark an der malerischen Ausschmückung des Dogenpalastes zu beteiligen (Abb. 128). Man findet ihn in jedem der Prunksäle; zu seinem Schaden gereicht ihm dabei die Nachbarschaft des Paolo Veronese, der mit seiner ruhigeren Schönheit und seinen leuchtenderen Farben gewöhnlich aber sehr zu Unrecht die Beschauer für sich gewinnt. Zu den besten von Tintorettos Bildern gehören die Meisterwerke der Sala dell' anticollegio (Esse Vulcans und Bacchus und Ariadne) und der Sala del collegio (die Votivbilder der vor Maria und Christus knieenden Dogen). In dem Jüngsten Gericht im Saal des großen Rates raffte sich der greise Meister noch einmal zu einer Kapitalleistung auf. Erstaunlich ist die Kunst, mit der eine noch nie zuvor dargestellte Masse von Figuren mehr durch Licht und Luft als durch die Linien der Komposition gegliedert ist. Viele Einzelheiten sind von hoher Schönheit, das bewegte Leben des Ganzen und der malerische Vortrag bezeugen ein unbesiegbares Temperament. Aus solchen Quellen hat Greco seine stärksten Anregungen geschöpft. Als das Bild, eben vollendet, in ungetrübter Farbenfrische prangte, erntete es das begeisterte Lob des venezianischen Adels. Heute freilich muß uns die Phantasie vieles Versunkene und Verblichene zum Leben erwecken.

Neben Tintoretto stand, ihn in mancher Beziehung ergänzend, Paolo Cagliari aus Verona (1526—1588). Seine Anlagen waren nicht so vielseitig wie die Tintorettos, seine Absichten nicht so hochfliegend und dennoch fand er bei der Nachwelt größeren Beifall, weil er im Gegensatz zu jenem fast immer den vollkommenen Einklang zwischen Absicht und Leistung erreichte — sich also mühelos genießen ließ. Gesteigerte Lebensäußerungen im Sinne Tintorettos vermied Paolo Veronese, statt dessen schilderte er das ruhige Glück eines gesunden und freien



Abb. 127. Tintoretto: Mittelgruppe des Kreuzigungsbildes. Scuola di San Rocco

Daseins. Damit blieb er dem Geiste der alten venezianischen Malerei treu, allein er gab ihm einen letzten und höchsten Ausdruck, indem er diese frohe Existenz durchaus monumental darstellte. Nicht mehr einzelne vollkommene Individuen sondern ein ganzes Volk in olympischem Behagen führt er uns vor. Die heitere Lebensfreude wirkte bei ihm doppelt beglückend, weil ihre Träger dem Beschauer im Gewande seiner Zeit gegenübertraten. Indessen ist — wie sich nach den vorstehenden Bemerkungen denken läßt — der Naturalismus Veroneses rein äußerlich ohne tiefer gehende Absichten wie derjenige Tintorettos. Er geht im Kostüm auf. Und äußerlich ist auch die ganze Schönheit Veroneses. Er ist nicht einer der Maler, die zu vertiefter Betrachtung auffordern. Das dürfen wir wohl gestehen, wenn wir auch die Summe von Zufriedenheit und Glück dankbar anerkennen, die seine Kunst der Welt gespendet hat.

In den technischen Mitteln der Darstellung war Veronese viel sorgfältiger als sein eifriger Rivale. Er ließ sich Zeit, begnügte sich nicht mit der leicht-

flüssigen Übermalung eines dunkeln Grundes und rettete dadurch der Nachwelt viel mehr vom ursprünglichen Glanz seiner Farben. Sehr beachtenswert ist seine Kunst der Komposition. In Altarbildern baute er nach Tizians berühmtem Muster in der Pala Pesaro die Gruppen lieber diagonal in die Höhe als in die Breite. Darüber ließ er — auch in seinen Breitbildern — reichlich Luft stehen, viel mehr als Tintoretto, und bewirkte dadurch den Eindruck größerer Ruhe und Geräumigkeit. Eben in dieser Beziehung hat der letzte der venezianischen Maler, Tiepolo, viel von ihm gelernt.



Abb. 128. Tintoretto: Die Heiligen Margarete, Georg und Ludwig. Dogenpalast

Die Vermittelung eines Landsmannes verschaffte dem aus Verona eingewanderten siebenundzwanzigjährigen Cagliari den ersten größeren Auftrag in Venedig: die Deckenmalereien in San Sebastiano. Sie fanden solchen Beifall, daß er fürderhin mit der ganzen malerischen Ausschmückung der Kirche betraut wurde. Dadurch wurde der dem Märtyrer geweihte Tempel allmählich zum Heiligtum der heiteren Muse Veroneses, die alle trüben Gedanken aus ihrer Umgebung verbannt. Nachdem der Meister in jahrzehntelangem Bemühen sein Bestes geleistet hatte, fand er hier auch seine letzte Ruhestätte. — Die Deckenbilder, an denen augenscheinlich seine Gehilfen starken Anteil haben, schildern die Geschichte der Königin Esther — am schönsten vielleicht der kühn verkürzte Zug der zu Ahasver hinabsteigenden Fürstin (Abb. 129). Aus derselben Zeit auch das Deckenbild der Sakristei mit der Krönung Mariä. Von den Altarbildern schmückt das prächtigste den Hochaltar: Sebastian, umgeben von fünf anderen Heiligen. An eine Säule gebunden, erhebt er mit wunderschöner Wendung des Körpers das Haupt zu einer Wolke, die ihn halb überschattet und auf der Maria mit dem Kinde, umgeben von musizierenden Engeln und Cherubim, thront. Daneben an den Wänden der Chorkapelle die großen Breitbilder von Sebastians Märtyrertum und den Heiligen Markus und Marcellinus auf dem Wege zur Richtstätte, namentlich das letztere



Abb. 129. Paolo Veronese: Esther auf dem Wege zu Ahasverus. San Sebastiano

eine prächtige Komposition in diagonaler Richtung (Abb. 131). Das große Gemälde des Gastmahls bei dem Pharisäer Simon, das Veronese für das Refektorium des anstoßenden Klosters zu malen hatte, gelangte später in die Brera zu Mailand. — Die Kirche Santa Caterina bewahrt als ihren größesten Schatz das Bild der mystischen Verlobung ihrer heiligen Patronin, das über dem Hochaltar hängt. Auf den Stufen zum Thronsitz der Madonna kniet, fürstlich geschmückt, die himmlische Braut, ein hochgewachsenes blondlockiges Weib in rauschendem blauen Seidengewand, über das der schwere goldbrokatene Mantel fällt. Kein anderer Maler Venedigs verstand es so wie er, die verschiedensten Farben, alle in leuchtender Tiefe, zu einem Akkord zu vereinigen. Beachtenswert ist dabei insbesondere die vorherrschende Geltung, die er manchmal, wie auch in diesem Bilde, dem Blau einräumt — wiederum zum Unterschiede von Tintoretto (Abb. 130). Im Dogenpalast empfängt uns Veronese in der Sala dell' Anticollegio mit einer

seiner liebenswürdigsten Schöpfungen, dem Raub der Europa (Abb. 133). Nach einem Raube sieht die Szene allerdings wenig aus, denn nur allzu gern scheint die schmachtende Prinzessin den Stier zu besteigen, der sich gefällig vor ihr niederkauert. Über die eigentliche Entführung, die man im Hintergrunde erspäht, trösten die Amoretten, die den Zug begleiten. In keinem anderen Bilde des Dogenpalastes ist Veronese wieder so glücklich gewesen. Sein Deckenfresko im selben Saal (Thronende Venezia), mit Schülerhilfe vollendet, ist in den Farben verdorben. Die große Apotheose der Schlacht von Lepanto im folgenden Saal des Collegio ist freilich von hoher Schönheit, namentlich in der unteren Gruppe des knieenden Dogen Venier mit seiner heiligen Begleitung. Wenn nur der Christus weniger den Charakter eines gleichgültigen Figuranten hätte! (Abb. 134). Viel bewundert wird die prächtige Saaldecke von Antonio da Ponte, mit den allegorischen Figuren Veroneses in ihren Feldern. Namentlich unter der „Industria", einem blühenden Weibe, das lächelnd einem Spinnengewebe zwischen ihren Händen zuschaut, trifft man gewöhnlich einen Kopisten (Abb. 132). Von den übrigen Arbeiten Veroneses im Dogenpalast sind die Deckenbilder aus der Sala dei dieci und der Sala della Bussola zum größesten Teil ins Ausland geraten, dagegen enthält der Saal des Großen Rates noch einige schöne Wand- und Deckengemälde, insonderheit das Mittelbild des Plafonds, die Apotheose der Venezia. Die ruhmgekrönte Stadtgöttin thront oben über Wolken, während sich unten an der Balustrade eines Marmorpalastes Zuschauer, vornehme Frauen und Kriegshelden drängen (Abb. 135).



Abb. 130. Paolo Veronese: Vermählung der hl. Katharina. Sta. Caterina

Unter den Bildern Veroneses in der Akademie ist die Schlacht von Lepanto merkwürdig als dramatisch bewegtes und beleuchtetes Seestück. Die schönste seiner Madonnen ist wohl diejenige im Saal der Assunta, welche, das Christkind auf dem Schoße, über hohem Marmorsockel in einer Nische thront, umgeben von den Heiligen Hieronymus, der eben eine Vorlesung unterbricht, Justina und Franz, der



Abb. 131. Paolo Veronese: Martyrium des hl. Sebastian. S. Sebastiano

den kleinen Täufer Johannes stützt. Andere Madonnen und heilige Familien, die als echte und eigenhändige Werke Veroneses gelten dürfen, in S. Francesco della Vigna und in San Barnabà. Überblickt man indessen die Summe seiner künstlerischen Leistungen, so muß man sich gestehen, daß weder das Andachtsbild, noch die Legende, noch selbst das Zeremonienbild der Vorwurf war, der Paolo Veroneses Charakter am besten entsprach. Dies war vielmehr das Festbild, wenn man sich dieses Ausdruckes bedienen darf. Hierin war und ist Paolo unvergleichlich. Nie wieder ist das Gelage zugleich so heiter und so würdig geschildert worden, mit einer solchen Mischung von naiver Unbefangenheit und fürstlichem Anstand in dem Gebaren aller beteiligten Personen. Alles an ihrer reichbesetzten Tafel atmet sinnlichen Genuß — der heilige Vorgang, der angeblich geschildert werden soll, ist vollkommen verweltlicht —, indessen der Ausdruck der Sinnlichkeit ist so gedämpft, so sehr durch vornehme Pracht veredelt, daß jeder Rest von Gemeinheit verschwunden ist. Bezeichnenderweise dienten diese Bilder zum Schmuck klösterlicher Speisesäle, in denen man immerhin eine andere Verherrlichung des gemeinsamen Mahles erwarten sollte. Fast alle von ihnen sind ins Ausland verschlagen, aber eines, das zu den besten und größesten gehört, mit wundervoller Architekturmalerei, ist doch in Venedig geblieben, das Gastmahl im Hause des Zöllners Levi. Einst im Refektorium des Klosters von S. Giovanni e Paolo aufgestellt, schmückt es jetzt die Schmalwand eines der Hauptsäle in der Akademie (Abb. 136).

Auf Tintorettos und Paolo Veroneses große Leistungen folgte in der venezianischen Malerei ein Jahrhundert des Epigonentums. Die Künstlergeschlechter,



Abb. 132. Paolo Veronese: Allegorie des Fleißes. Deckenbild der Sala del Collegio im Dogenpalast

die nacheinander erschienen, entbehren des universellen Interesses, und wenn die historische Entwickelung im achtzehnten Jahrhundert weiter also verlaufen wäre, so könnten wir hier mit wenigen Bemerkungen schließen. Allein während überall sonst in Italien auf dem Gebiete der bildenden Künste eine allgemeine Ermattung eingetreten war, erhob sich im achtzehnten Jahrhundert noch einmal die Malerei Venedigs siegreich zu kurzer Blüte. Hier war es den Venezianern vergönnt, noch einmal Triumphe zu feiern, während sie sonst in der Politik und im Wirtschaftsleben nur Versumpfung, Verfall und die Vorboten einer nahen Katastrophe um sich sahen. Ja, die venezianische Malerei leistete im achtzehnten Jahrhundert sogar noch etwas Neues, was sie nie zuvor geleistet hatte, indem sie uns ein vollständiges Bild der Stadt, ihrer Bewohner und ihrer Kultur hinterließ.

Die Stadt Venedig war immer eine der malerischesten der Welt gewesen. Was kam an phantastischer Pracht der Markuskirche, dem Dogenpalast und ihren Umgebungen gleich? — Und wiederum, konnte man sich reizendere Straßenbilder ersinnen, als sie auf Schritt und Tritt das enge Gewirr der Kanäle und Gassen darbot? — Das Äußere der Lagunenstadt hat nun allerdings auch früher schon die Phantasie ihrer Künstlersöhne angeregt. Gentile Bellini und Carpaccio haben uns manch reizendes Stück Altvenedig auf ihren Leinewänden erhalten, allein sie haben es gleichsam nur eingeschwärzt in die Hintergründe legendarischer Schilderungen. Denn die Anschauungsweise ihrer Zeit hielt es nicht für eine Aufgabe der Kunst, die Stadt um ihrer selbst willen abzumalen. Darauf kam man erst



Abb. 133. Paolo Veronese: Raub der Europa. Dogenpalast. Sala dell' Anticollegio

gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Das erste Beispiel dafür gab in seinen Gemälden und Radierungen Luca Carlevaris. Indessen darin, daß er der Erste gewesen, bestand auch sein größtes Verdienst. Seine Gemälde, die in Venedig sehr selten geworden sind, haben geringen Wert. Ihnen fehlt die Beseelung durch eine künstlerische Persönlichkeit. Eben diese finden wir dagegen in den Bildern von Carlevaris' Nachfolger und Schüler, Antonio Canale (1697—1768). Der ältere Canaletto, wie man ihn zum Unterschiede von seinem Neffen gleichen Beinamens nennt, hat sein ganzes Leben in den Dienst der Verherrlichung seiner Vaterstadt gestellt. Eine Reihe von Bildern ist auf uns gekommen, in denen er scheinbar ganz naiv alle die bekannten Ansichten Venedigs schildert, die noch heute jedem Reisenden die liebsten sind. Canaletto legte das größte Gewicht auf das Gegenständliche und gab acht, daß ja kein Fensterchen in seinen Häusern fehle, damit man alles genau so auf seinem Bilde wiederfände, wie es in Wirklichkeit sei. Dabei malte er aber doch mit der Seele eines Venezianers, gruppierte in großen Licht- und Schattenmassen, wobei er geschickt die Wolken zu Hilfe nahm, und versöhnte alle Einzelheiten mit einem warmen, echt venezianischen Goldton der Luft. Es ist wirklich beklagenswert, daß



Abb. 134. Paolo Veronese: Verherrlichung der Schlacht bei Lepanto (Teilstück). Dogenpalast. Sala del Collegio

in Venedig selbst fast nichts von seinen Arbeiten geblieben ist. Die Akademie besitzt nur einen Canaletto (Ansicht der Scuola di San Marco) und auch dieser wird angezweifelt. Begreiflich ist es allerdings, daß gerade die Fremden diese allerliebsten Ansichten zu schätzen wußten und als kostbare Reiseerinnerungen mit sich nach Hause trugen. Man kann sogar den Verdacht nicht unterdrücken, daß Canaletto und die anderen Vedutenmaler vorzugsweise für die Fremden gemalt haben und neben ihren künstlerischen Zielen auch das Geschäft nicht aus dem Auge verloren. Während der jüngere Canaletto, den man nur außerhalb Venedigs, namentlich in Deutschland, kennen lernen kann, mit seiner pedantischeren Art in der Kunstrichtung seines Oheims einen Rückschritt bedeutet, so bezeichnet Francesco Guardi entschieden einen Fortschritt. Auch er ist spärlich in Venedig vertreten, durch ein paar Bildchen im Museo Correr und eines — eine allerdings beson-

ders reizende Ansicht von San Giorgio — in der Akademie. Allein die künstlerische Behandlung ist anders. Das kindliche Interesse am Gegenständlichen ist bei Guardi überwunden. Bei ihm ist die Vedute zum Motiv geworden, das er mit deutlichem Stimmungscharakter leicht und geistreich behandelt. Seine breite und flüssige Pinselführung, der zarte silbrige Ton seiner Landschaften, bilden das Entzücken der Sammler, die wohl wissen, wieviel die moderne französische Landschaftsmalerei dem alten Venezianer der Zopfzeit zu verdanken hat.

Wenn uns Canaletto und Guardi, jeder in seiner Weise, aber beide gleich getreu, das Venedig ihrer Zeit geschildert haben, so schildert uns Pietro Longhi (1702—1762) die Venezianer. Auch das war an sich nichts Neues. Eben jene Meister der Frührenaissance, die wir als Vorläufer der Vedutenmaler nannten, haben uns ihre Landsleute so leibhaftig vor Augen geführt, wie wir es uns nur immer wünschen können. Und späterhin haben Tizian und Tintoretto zwar nicht das Volk, aber doch den Adel Venedigs in einer Reihe würdiger Vertreter porträtiert. Zu Longhis Zeiten hatte sich natürlich die Darstellungsweise der Künstler geändert, mehr aber noch der Charakter ihrer Modelle. Die Venezianer, die Longhi malte, waren nicht mehr die frischen tatkräftigen Männer, die rüstigen Frauen Carpaccios, es waren auch nicht mehr die würdevollen Nobili Tintorettos, sondern es war ein Geschlecht von sorglosen und verweichlichten Müßiggängern. Man sieht es diesen Leuten an, daß sie von keinem hohen Ziel, von keinen ernsten Pflichten wissen. Ihre Tage verflossen in der Sorge um ihre Toilette, in Geschwätz, in Musik und Tanz, in Maskeraden und verliebten Intriguen. So malt sie Longhi und so erscheinen sie auch nach den schriftlichen Quellen jener Zeit. Longhi war als Künstler einer der Ihrigen. Auch er entbehrt des Ernstes und eines hohen Strebens. Seine Personen sehen so zerstreut aus, daß sie nicht einmal ihren galanten Beschäftigungen volle Aufmerksamkeit widmen. Man könnte Bedenken tragen, Longhis Namen in einer Reihe großer Künstler überhaupt zu nennen, wenn er nicht als kulturhistorische Erscheinung so interessant wäre. Und dann muß man es ihm lassen, daß er seine Anekdötchen mit dem liebenswürdigsten Humor vorzutragen weiß. Wenn man von der großen Kunst überwältigt ist, so kann man sich bei Longhi ausruhen. Man wird dann auch den feinen Farbensinn schätzen lernen, den er als Erbteil einer langen Reihe künstlerischer Ahnen überkommen hatte. Wer ihn richtig schätzen will, der möge ihn mit seinem Zeitgenossen Chodowiecki vergleichen. Auch mit Hogarth hat man Longhi verglichen, wie mir scheint, mit geringerem Rechte, denn der Engländer war als Mensch und Künstler entschieden tiefer veranlagt. Eine Reihe von Longhis Bildchen findet man in der Akademie und im Museo Correr. Daß er veranlaßt wurde, seine Histörchen auch al fresco zu erzählen — im Treppenhause des Palazzo Grassi —, hat etwas Komisches, doch muß jeder bekennen, daß er seine Aufgabe originell und gut gelöst hat.

Was die damalige venezianische Kultur an idealem Gehalte besaß, das verkörperte Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770). Wohl war der Adel der Republik korrumpiert bis ins Mark seiner Knochen hinein, aber dennoch erfüllte ihn der ganze Stolz seiner Ahnen. Man war immer noch reich — durch Grund-



Abb. 135. Paolo Veronese: Apotheose der Venezia (Teilstück). Dogenpalast. Sala del maggior consiglio

besitz und durch Erbschaften bei allmählicher Verminderung der Familien und man gab seiner Vornehmheit durch prahlerische Verschwendung Ausdruck. Nie waren die Paläste so groß, die Dogengräber so pomphaft gewesen. Diesem Streben nach monumentaler Pracht entsprach die Malerei Tiepolos. Daß er für seine Zeit gerade das Rechte getroffen habe, beweist das begeisterte Lob seiner Zeitgenossen und die Menge und Bedeutung seiner Aufträge. Im Dogenpalaste gab es allerdings kaum mehr etwas zu tun. Dafür aber bestellte der Adel der Stadt und der terra ferma große Wandmalereien für seine Schlösser; andere Gelegenheiten zu solchen Arbeiten boten die Kirchen. Auch das Ausland begehrte Tiepolos Werke. Er hat einige Jahre der Ausschmückung des Würzburger Residenzschlosses gewidmet und starb schließlich als spanischer Hofmaler in Madrid, das im Königsschlosse seine letzten Fresken bewahrt. Nun heißt es zwar: „Wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten", indessen, das hindert nicht, daß die Besten der nächsten Generation gewöhnlich anderer Ansicht sind als die Besten zur Zeit ihrer Väter. Das wegwerfende Urteil Goethes über Tiepolo ist bekannt, es wurde von den gebildeten Kunstfreunden seiner Zeit geteilt und wird auch heute noch von manchem wiederholt. Fehlerhafte Zeichnung, Ausdruckslosigkeit und schwache Gedanken bei kecker Mache sind die Vorwürfe, die man seit Goethe gegen Tiepolo erhebt. In jedem dieser Vorwürfe liegt eine Wahrheit, allein der Fehler lag doch nicht sowohl an Tiepolo, als an den unberechtigten Ansprüchen, mit denen man ihm nahte. Um seine künstlerischen Absichten auszuführen, dazu war Tiepolo vollkommen ausgerüstet. Er konnte sich wohl einmal verzeichnen, konnte seine Menschen mehr als Typen, denn als Individuen darstellen und doch vollkommen seinen Zweck einer glänzenden, räumlichen Wirkung erreichen. Ja, als Raummaler bedeutet Tiepolo sogar eine letzte höchste Steigerung.

Auf zwei entgegengesetzte Arten kann die Raummalerei ihre Aufgaben klassisch lösen, entweder, indem sie streng stilisierend die Gliederung des Baues erläutert und begleitet, oder indem sie keck die Architektur durchbricht und Wand oder Plafond als einen offenen Raum behandelt, in welchem sich ein Vorgang abspielt, den sie uns realistisch schildert.

Wer als Künstler den letzteren Weg beschreitet, muß in Tiepolo eines seiner größten Vorbilder anerkennen. Kein anderer hat es verstanden, mit solcher Leichtigkeit, ja Anmut, die größten Räume in einer einheitlichen Bildwirkung zu bewältigen. Unter seinen künstlerischen Vorfahren läßt sich nur Paolo Veronese ihm vergleichen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, wie Paolo eine größere Raumwirkung erreichte durch die Luft, die er über seinen Gruppen stehen ließ. In der Handhabung dieses Mittels erscheint er aber gegen Tiepolo nur wie ein Stümper. Tiepolo versteht es, uns in unendliche Tiefen des Raumes blicken zu lassen durch die Kunst, mit der er kleine Gruppen und Einzelfiguren — unvergleichlich geschmackvoll — in weiten Abständen verteilt. Sie schweben einher, hell, von Luft umflossen. Und wie versteht es Tiepolo, diese Luft zu malen! In seinen Deckenbildern öffnet sich der Himmel. Es ist eine oft beobachtete Tatsache, daß ein Plafond Tiepolos den ganzen Raum höher und weiter erscheinen läßt.

Das Gegenständliche ist bei ihm im Grunde genommen gleichgültig. Mit



Abb. 136. Paolo Veronese: Gastmahl des Levi (Teilstück). Venedig, Akademie



Abb. 137. Tiepolo: Antonius und Kleopatra. Palazzo Labbia

dem allegorischen Schnickschnack des achtzehnten Jahrhunderts brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Es kommt ziemlich auf eins heraus, ob Tiepolo die Übertragung des Hauses Mariä nach Loreto (in den Scalzi) oder die Auffindung des Kreuzes (in der Akademie) oder den entfesselten Pegasus (im Palazzo Labbia) zu malen hat. Die Anschauungsweise seiner Zeit erlaubte es nicht nur, sondern verlangte es, daß jeder Gegenstand religiöser, allegorischer oder historischer Art in die gleiche olympische Höhe erhoben und mit demselben Aufputz von Englein oder Amoretten und wehenden seidenen Gewändern ausgestattet wurde. Auch wenn der Vorgang sich durchaus auf ebener Erde abspielen mußte, gab man ihm jenes heroische Gepränge. Man sehe die absichtliche Grandezza, mit der Antonius und Kleopatra auf den Fresken im Palazzo Labbia einander begegnen (Abb. 137). Zum Maler von Staffeleibildern war Tiepolo nicht geboren. Es fehlte ihm der Sinn für vertiefte Beobachtung und für die Isolierung des Einzelmotivs im engen

Rahmen. Darum soll jedoch durchaus nicht gesagt sein, daß seine kleineren Bilder reizlos wären. Sie haben sogar dieselben Vorzüge wie seine großen Gemälde. Eben darum aber sehen sie auch aus wie stark verkleinerte Decken- und Wandmalereien. Solche Bilder in der Akademie: die Vision des heiligen Kajetan, Joseph mit dem Christkind und vier Heiligen.

Mit Tiepolo hat die große Kunst Venedigs ein Ende. Ein Menschenalter nach seinem Tode brach das morsche Staatsgebäude der Markusrepublik zusammen. Wenn es nur der Zusammenbruch greisenhafter politischer Institutionen gewesen wäre, so hätte man keine Ursache, diese Katastrophe zu beklagen. Allein die Trümmer begruben eine hohe Kultur und Kunst, die mit dem Boden Venedigs eng verwachsen war.

Wohl stehen die alten Meisterwerke noch da, doch haben sie ihre Wirksamkeit geändert. Sie dienen nicht mehr dem Leben. Denn die ehrfürchtige Bewunderung, die sie erheischen, wirkt auf den Künstler eher lähmend als anspornend. — Wer möchte sich vermessen, mit ihnen zu wetteifern? —



Abb. 138. Rio delle Erbe und Palazzo Sanudo-Vanaxel

Register.

Die Sterne (*) vor der Seitenzahl verweisen auf die Abbildungen.



